SZÍNHÁZ

Szántó Judit: A drámaíró nehéz méltósága • Földes Anna: A gyulai példa • Tarján Tamás: „Vala egyszer egy gazdag király . . .” • Csík István: Hol terem a magyar néző? • Baló Júlia: Beszélgetés az Operettszínház vezetőivel • Csillag Ilona: „Drámáink folytonos előhaladása . . .”

1976

Október

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI, ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

IX. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1976. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

76.2464 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Kálmán György és **Sinkovits** Imre Keresztury Dezső Nehéz méltóság című **drámájában** (Gyulai Várszínház). (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Az egri **Scenographia** Hungarica kiállítás anyagából.
Vágó Nelly jelmeztervei a Rómeó és Júlia 1972-es szegedi szabadtéri előadásához

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
A drámaíró nehéz méltósága (1)

FÖLDES ANNA
A gyulai példa (5)

TARJÁN TAMÁS
„Vala egyszer egy gazdag király..." (11)

BÁNYAI GÁBOR
Petruska, avagy az anyag küzdelme a rendezővel (14)

PÓR ANNA
Arisztophanész noster (17)

CSÍK **ISTVÁN**
Hol terem a magyar néző? (19)

GÁBOR ISTVÁN
Hervétől Gáspár Margitig (22)

négyszemközt

BALÓ JÚLIA
Beszélgetés az Operettszínház vezetőivel (27)

RÉVY **ESZTER**
Sokszemközt fiatal színészekkel (28)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Nagy Zoltán megbotlik (32)

műhely

ROMHÁNYI LÁSZLÓ
Az Agriai Játékszín körül (34)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
A mérték értéke (37)

fórum

SZÉKELY GYÖRGY
Az előadóművészetről II. (39)

TÖLGYESSY ZOLTÁN
Az előadóművész jogi helyzete ma (41)

színháztörténet

CSILLAG ILONA
„Drámáink folytonos előhaladása..." (45)

MÁNDI TERÉZ
A színész halhatatlansága (47)

SZÁNTÓ JUDIT

A drámaíró nehéz méltósága

Keresztury Dezső Zrínyi-drámája a Gyulai Várszínházban

„Egmont csak egy kis nép szabadságszeretetének kifejezője, nem győz a szabadság véres zászlai alatt, még csak nem is nyílt harcban esik áldozatul ellenségeinek. De aki egy nép szabadságharcának nem diadalmas vezére, még lehet ennek előkészítője, eszményképe, példázata." Ezt írta Egmont-fordítása utó-szavában Keresztury Dezső, arról a történelmi-irodalmi személyiségről, akire most Zrínyi-drámájában is utalás történik. A párhuzam jogos. A még ki sem tört szabadságharcok ilyen hőseiben, vértanúiban a mi történelmünk is bővelkedik.

És mégis: mennyivel egyértelműbb, tehát könnyebb helyzetben volt Goethe - és a flamand történelem - Egmont grófja! Hazáját csak egy pogány fenyegette; a szembenállás világos volt és polarizált. Egyértelmű volt személyes helyzete is; vérévé vált, önmaga és mindenki által természetesnek tekintett magas posztról szállt szembe az ellenféllel. Továbbá: mögötte a kor viszonyaihoz képest egyértelmű, egységes társadalom és közhangulat állt, mindig tudta, kinek a nevében szól, közszereplése minden pillanatában egy nemzet egyöntetű, nyilvánvaló akaratának és érdekeinek képviselőjeként léphetett fel. Igaz, a nyílt szabadságharc még nem tört ki, ezért nem is állhatott élére. De halála győzelem *már* a halál percében is: nyilvánosan vállalt sors, egy nemzet harsány nem-kiáltása a zsarnok elnyomó felé.

Zrínyi Miklós, a magyar gróf azonban egy három részre szaggatott országban él, melyet két ellenség dúl, s közülük csak az egyik külső agresszor, a másik a törvényes magyar király. Két évszázadon keresztül jogosan ingadozik vagy érvel mindenki, aki időnként a törököt érzi a kisebbik rossznak, hiszen e jegyben politizál a magyar függetlenség utolsó bástyája, az erdélyi fejedelemség is; és Zrínyi halála után alig pár évtizeddel az erőviszonyok már odáig módosulnak, hogy Zrínyi unokahúgának és férjének, a magyar szabadságharc vezetőjének a török nyújt segítséget, majd végső menedéket. 1551-ben a Héttoronyban pusztul el, a szultán rabjaként, a királyhű főúr, Török Bálint; másfél évszázad múlva, 1705-ben a szultán pártfogoltja-ként végzi Törökországban Thököly Imre, a király ellensége - és mindketten a magyarság ügyét szolgálták, a két pogány között. 11. Rákóczi Ferenc idejére a törököt már végleg kiűzték az országból; vagyis a mohácsi vész óta tulajdonképpen ő volt az első, aki egy Egmont egyértelmű helyzetéből harcolhatott és bukhatott el.

A párhuzam annyiban is érvényes, hogy Rákóczi léphetett fel elsőként az immár egyetlen ellenséggel szemben úgy, mint egy egységes nemzeti akarat kép-viselője. Ezért az ő útja is nagyjából mentes lehetett azoktól a belső konfliktusoktól, melyek őelőtte majd kétszáz éven át dúlták a legjobb magyarok lelkét. Ritkán fordultak elő - Erdélyt most nem tekintve - az olyan egyértelmű szituációk, mint Dobó Istváné, akinek egy adott időszakban csak egy ellensége volt., s az ilyen harmónia sem lehetett tartós: a győzelem után, melyet a törvényes magyar király teljes részvétlensége mellett vívtak ki, Dobó is leköszönt az egri kapitányságról. A kor vezető magyarjainak s köztük is elsősorban a két Zrínyinek, ősnek és dédunokának azonban iszonyatosan nehéz életpálya jutott ki, melyet oly lélekbe markoló szavakkal summáz Keresztury Zrínyije: „Hogy engem a ben-nem élő géniusszal, s hazám szolgálatjára való készségemmel csak e magyar romlásnak saeculumába helyeztetett a sors: méltán panaszlom." Helyzetük soha egy pillanatig nem volt egyértelmű; rangjukat a királytól, a Habsburg uralkodótól kapták, s ha azt hazájuk javára akarták fordítani, bármely percben elvehették tőlük; mikor az őket illető vezető pozíció, a nádori vagy fővezéri cím sorsdöntő lett volna, kiforgatták őket belőle; külső és belső szövetségeseik megbízhatatlanok voltak, ingatagok, különféle érdekek vonzásköreiben imbolyogtak. A külsők a világpolitika alakulására figyeltek, s a távoli, kis Magyarország csak bábu volt sakktáblájukon; belső szövetségeseik közül a leghatalmasabbak, a főnemesek, hol valamiféle meggyőződésből, hol elvtelenül, de mindig szűk osztályérdekeiket szolgálták, a nép megkötözve hevert Werbőczy béklyóiban, folytonos, minden irányú dúlásoktól, rablásoktól elvérezve, és a legtisztább, legáldozatosabb magyarok is, a második Zrínyi szellemi horizontja, kiemelkedő képességei híján, megzavarodva támolyogtak a hármas orientáció szküllái és kharübdiszei között. Magányosság, kétség, majd kétségbeesés: ezek a rémek leskeltek nagyjainkra életük minden fordulatánál, és a kétségek annál szörnyűségesebbek lehettek, mivel nemcsak arra irányultak, hogy kitűzött céljukat végre tudják-e hajtani, hanem ma-

Keresztury Dezső: Nehéz méltóság (Gyulai Várszínház)
Zrínyi Miklós (Sinkovits Imre) és Teréz (Martin Márta) jelenete

gára a cél helyességére is. Hiszen a sok értelmű és minden kiutat új bonyodalmakkal-veszélyekkel eltorlaszoló helyzetben hosszabb távon maguk sem lehettek meggyőződve egyetlen koncepció jogosultságáról sem.

Zrínyi, a dédunoka helyzete még a nagy ősénél is szorongatóbb. Mögötte már majd másfél évszázad keserű tapasztalata állt: a magyar király nemcsak nem tudja, de nem is akarja felszabadítani az országot - saját országát - a török uralom alól, a magyar érdekek és a Habsburg-érdekek közötti ellentétek már látszatra sem csak taktikai, hanem nyíltan stratégiai jellegűek. És ugyanakkor még-is, a „mi" Zrínyink is azt vallja, hogy a Habsburg császár törvényes magyar király, és a fő ellenség: a török. Pokoli helyzet: szolgálni egy uralkodót, aki-nek számára az ország csak hátország, akinek nem is leplezett érdeke, hogy a magyar föld a bizonytalanság, az ideiglenesség földje legyen.

*

Vajon mindez azt jelenti, hogy egy Zrínyi Miklós sorsa kevésbé drámai egy Egmonténál, vagyis hogy nemcsak a hős helyzete nehezebb, hanem az őt színpadra állító író feladata is? Mindenesetre annyit jelent: ezt az anyagot másképp kell megragadni. Nem véletlen, hogy ez a köznyelvi értelemben drámainak nevezhető korszak sokkal inkább csábította epikusainkat, mint színpadi szerzőinket. Az egyik legkiválóbb dráma e tárgykörben, Szabó Magda *Kiálts,* város !-a *jó* okkal egy kerek, kiemelhető epizódnál állapodott meg s választott fiktív hőst, fiktív konfliktushelyzetben, amely úgy tükrözte az ország egész helyzetét, hogy ugyanakkor szabadon volt kibontható és lezárható. És született dráma, kettő is, a Lippenszky-Futaky szerzőpáré, majd Darvas Józsefé a szigetvári hősről - ám Zrínyiről, a költőről eddig csak Sík Sándor kevéssé ismert drámája. Az ő helyzetében ugyanis le kell mondani a hagyományos, egyívű drámai antagonizmusról; a mi Egmontunknak nincs Albája. A két Zrínyi Miklós helyzete közötti, fentebb vázolt ellentétet jól tükrözi az a tény, hogy míg Lippenszky-Futaky és Darvas Zrínyije még szembekerül a nyílt színen megjelenő Miksával, aki a fő veszély: a török ellen mégiscsak reális szövetségesként tekinthető, Keresztury Zrínyije és Habsburg Lipót már nem találkozik. Lipót már nem ellentmondásokkal teli esetleges támogató, hanem csak az egyik, bárha elsőrendű ellenfél. És a többi? Zrínyivel szemben áll változatlanul a török is, és szemben áll, lényegében, egész Európa, amely mást, másképp és máskor akar, mint ő, szemben áll az ország immár állapottá tartósult, megmerevedett feldaraboltsága, a társadalom megosztottsága, és - mindennek következtében - saját kétségei is. Ennyi ellenféllel szemben egyetlen embernek, még ha az Zrínyi formátumú géniusz is, esélyei nem lehettek, a drámai mérkőzést tehát megszervezni és lefolytatni sem érdemes az egyértelmű történelmi helyzetek és a hozzájuk igazodó drámák dramaturgiája szerint. Kiutat, megoldást csak a valóság flagráns meghamisítása árán mutathatna; ha meg a valóság lényegéhez hű akarna maradni, saját műfaji törvényeit érvénytelenítené, mert az ábrázolt helyzet fókusztalan, egyenlőtlen, antidramatikus. Vagyis: a mérkőzés színhelyének szükségképp el kell tolódnia, az egyetlen alkalmas pályára: a hős tudatába. Így a mérkőzés már nem egyenlőtlen-drámaiatlan, itt már nem az eleve kilátástalan szituáció az elsőrendűen érdekes, hanem az, hogy miként fogadja, vállalja, értékeli a hős, a kor egyik legnagyobb szabású, európai horizontú gondolkodója, aki tudósként, államférfiként, hadvezérként, íróként egyaránt az ák kori világ élvonalába tartozott, de akit balsorsa e sacculum Magyarországába lökött: gróf Zrínyi Mik-lós. Egy Zrínyi-dráma fő kérdése csak ez lehet: miként képes élni, küzdeni és meghalni az az ember, aki a helyzet kilátástalanságát mindenkinél jobban látja s mindenkinél mélyebben átérzi. És hogy ez az ember, minden más lehetőséget elvetve, megmaradt önmagának és magyarnak, nem alkudott, hanem élt és meghalt szerencsétlen hazájáért: ez teszi Zrínyi Miklóst nemzeti hőssé, és ez te-heti drámai hőssé is.

Keresztury Dezső a tudós felkészültségével és a művész intuíciójával ismerte fel ezt a szituációt, és ennek tudatában vállalta fel a Zrínyi-dráma megírásának „nehéz méltóságát". Koncepciója e felismerést öltözteti drámai formába. Hiszen ezért választotta cselekménye idejéül az utolsó esztendőt, ezért zárta be a sokat utazott hőst a csáktornyai várba: idő és hely szűkre szabottsága megfelelt a nagy, a végső mérlegkészítés sűrített drámaiságának. Erre az utolsó évre már elkoptak, elhullottak az illúziók, és maradt a szembenézés a pőre, borzongató valósággal. Még egyszer, utoljára felvonulnak a látszat-alternatívák, de inkább csak azért, hogy végleg kimutassák zsákutca-mivoltukat. Velencei condottiere, török bábfejedelem, fészekrakó családapa, aulikus főúr - mindezek a lehetőségek még egyszer, utoljára megcsillannak Zrínyi előtt, de csak azért, hogy rögtön le is lepleződjenek, kisebb részt azért, mert önmagukban is illuzórikusak (ki bízhat a dózsében, ki a szultán, ki a király szavában ?), de mindenekelőtt azért, mert lénye belső lényegétől teljesen idegenek - mert egy Zrínyi Miklós, önmaga, eszméi és hazája megőrzésére függesztve szemét, egyik ilyen kalitkába sem férne bele. A képtelen lehetőségek között egyetlenegy sejlik fel, amely Zrínyinek megfelelne: a törökellenes nemzeti egységfront vezetése, miáltal a nemzetközi helyzetre is befolyást gyakorol-hatna. Ez a régi terv testesül meg rövid időre az utolsó nagy sikerben, az eszéki hadműveletben, de aztán ez is illúziónak bizonyul: magyarnak győzni is csak császári engedelemmel lehet, ez az engedély pedig legföljebb kisebb, helyi jelentőségű akciókra terjed ki. Magyarországot felszabadítani tilos; tiltja a magyar király. És így jut el Zrínyi a végső döntésig, amelyért már csak lelkiismeretével, Istenével kell megküzdenie: az öngyilkossággal egyenértékű halálig. Gyönyörű ívet von itt Keresztury trouvaille-a déd-apa és dédunoka közé. Az első Zrínyi szigetvári kirohanása és a második Zrínyi megrendezett csáktornyai vadász-balesete egyazon tragikus felismerésből ered, és célja is azonos: az egyetlen nyitva maradt ösvényen át kitörve nemet mondani mindkét pogánynak, s így meg-menteni legalább a példát, az adott boldogtalan saeculum nagy és meg nem alkuvó magyarjának maradandó modelljét.

Ilyen dramaturgiai koncepció esetén a siker azon múlik: meg tudja-e teremteni az író a hős szellemi dimenzióját és elfogadtatni a nézővel azt, hogy itt, a pillanatnyi realitásoktól, a közvetlen eredményektől függetlenül is, nemzeti történelem születik; egy elhagyatott, tehetetlen ember gondolatainak műhelyében egy nép sorskérdései merülnek fel, és kapnak perspektivikusan érvényes választ. Keresztury a feladat legfontosabb részét megoldotta. Zrínyije nagy formátumú hős. Gondolatai, vívódásai, az eseményekből leszűrt következtetései nagy embert, nagy magyart, nagy gondolkodót mutatnak. Filozofikusan mély, köl-

tői szépségű és drámai dinamikájú nyelven -- amely egyébként a dráma egyik fő értéke és vonzóereje - érleli és szűri le a valóságból adódó felismeréseket, és egy év iszonyú gondolati vajúdás után szüli meg végül az egyetlen, számára még lehetséges nagy tettet: saját halálát.

Épp ehhez a kitűnően eltalált koncepcióhoz azonban hívebb maradhatott volna az író akkor, ha a „külső" cselekményt még inkább hozzá hangolja. Zrínyi Miklós emez utolsó csáktornyai esztendejében ugyanis ott bujkál a tehetetlenségből eredő tragikomikus, sőt, groteszk hatás veszélye, melyet nem valami muzeális, steril nagyság megóvása kedvéért, hanem épp Zrínyi igazi lényegének érzékeltetése érdekében okosabb lett volna mindenütt kikerülni. Keresztury drámájában túl hangsúlyos szerep jut a bőséggel érkező külső híreknek, leveleknek, küldöncöknek, ami drámai szempontból a mozaikszerűség, a szétaprózódás kockázatával jár, de mindenekelőtt kárára van a gondolati struktúrának, a kivetíteni kívánt Zrínyi-képnek is, mert Zrínyit alkalmanként naivnak, hiszékenynek, irreális álmodónak tünteti fel. Nem arról van szó, hogy a legsötétebb helyzetekben is fel ne csillanna a remény még a legbölcsebb halandóban is, még kevésbé arról, hogy épp itt és most és épp Zrínyin ne lehetne időnként úrrá a tanácstalanság. Szépek, indokoltak fel-feltörő kétségei: „Mondd, te is bolondnak tartasz ?", „Akkor lát te is csak nemzet bohócának nézel?" stb. - de a koncepció egyensúlyát érezzük borulni például akkor, mikor a helyzetet s a bécsi uralkodót jól ismerve készpénznek veszi fővezéri pozícióját, hogy aztán, egy újabb hír nyomán, menet közben kényszerüljön cáfolni az iménti bejelentést Rákóczi Ferencnek írott levelében, vagy mikor mintha reális jelentőséget tulajdonítana Velence ködös-komolytalan, sógorasszony hozta ajánlatának, hogy a magyar trónt ajánlják Fél XIV. Lajosnak; s tetejébe a számára s a néző számára alig ismert Bethlen Miklóssal véleményezteti ezt a szigorúan bizalmas ügyet, ami már egyenesen hebehurgya kapkodásnak tetszhet.

E lehetőségek komolyságát egyébként a két „nemzetközi vízió" sem tudja hitelesíteni, hisz minden kiutat elzár, és Zrínyi sorsát tulajdonképpen eleve eldönti a magyar királynak a darab elején elhangzó érvelése: „A birodalom s az egyház érdeke azt kívánja, hogy a törökkel békesség legyen; e békesség legfőbb akadálya Zrínyi Miklós; vagy hűségre kell tehát kényszeríteni vagy sorsára hagyni." És a Habsburgoknak bízvást hihetünk: ők soha nem másítottak meg olyan döntést, amely a magyarnak kárára van, amit nemcsak az utókor, de Zrínyi is tudott már; ezért bántó, amikor a hozzá képest törpe Eszterházy Bécsből hozott híreinek oly túlméretezett jelentőséget tulajdonít. A naivitás látszatát kelti az indokolatlan optimizmus időnkénti megnyilvánulása is. Ebben az utolsó csáktornyai évben, épp a Keresztury bemutatta események kereszttüzében például alig la mondhatja Zrínyi feleségének: „Leszel te még első az ország asszonyai között."

Zrínyi Miklós (Sinkovits Imre) és Zrínyiné (Gombos Katalin) Keresztury drámájában (Iklády László felvételei)

Úgy vélem, a „külső' cselekményt koncentráltabbá kellett volna tenni, csökkenteni az események és esetleg a szereplők számát, és inkább néhány nagy konfrontációra korlátozódni.. (Nem véletlenül emelik ki a kritikák az Evlia Cselebivel való dialógust és a második Eszterházy-jelenetet - ezekben ugyanis a sarokba szorított Zrínyi, személyi fölénye révén, mégis szuverén ura marad a helyzetnek.) Elképzelhető olyan megoldás is, amely a szóban forgó külső lehetőségek súlyát, realitásfát akár a betű szerinti történeti igazság rovására is bizonyos mértékig megnöveli, úgy, hogy Zrínyi reagálása hihetőbb, szellemi súlyához méltóbb legyen és indokolt a kijelentése: „Mert van választás!". A másik lehetőség: a reagálásokat úgy megformálni, hogy azokban több legyen az irónia, a távlatokban gondolkodó tudatosság. Zrínyinek ugyanis, a történelem és Keresztury Zrínyijének, programja van: a Mátyás-féle, szervezett, erős központi hatalom feltámasztása. „A széthulló darabok fölött mondja ott él a régi egész világló szelleme. Látod, ezt az egységet visszaszerezni minden gond, törődés értelme, célja bennem." És itt érezzük billenni az egyensúlyt; Zrínyinek a külső eseményekre való reagálásai helyenként önállósulnak, és nem függnek össze elég szervesen e program eszmeiségével és konkrét megvalósulási lehetőségeivel.

Bár ezek a problémák csak egyes mozzanatokban merülnek fel, kétségtelen, hogy a dráma dinamikáját le-lefékezik. Ha a mű egésze mégis őrzi tömörségét,

ez annak köszönhető, hogy összetartja a modellhez és a mondanivalóhoz összhatásában méltó Zrínyi-portré. Csak azt fájlaljuk, hogy elszalasztódott a remek-mű lehetősége; mert az születhetett volna, ha minden mozzanat funkcionálisabban működnék, ha az egymásmellettiség teljesen kiküszöbölődött volna, és a drámai-gondolati koncepciónak való alárendeltség szervesebben járna át minden epizódot.

*

Az előadás a dráma legtartalmasabb eredményeinek, legjobb tendenciáinak irányában munkál. Hozzájárul ehhez persze maga a helyszín is, az érzelmileg-atmoszferikusan oly tökéletes keretet szolgáltató gyulai vár, melynek hősi védelmét Zrínyi is megénekelte *a Szigeti veszedelem* egyik strófájában, és amelynek udvara olyan boldog készséggel alakult át, Csányi Árpád szervezésében, a csáktornyai vár egyik belső termévé. A néző benn ül a magyar történelemben, és eleve ráhangolódik e sötét és hősi korszak hullámhosszára; gondolatilag és fizikailag, mint egyén és mint egy közösség tagja egyaránt készen áll a Zrínyi Mik-lóssal való nagy találkozásra.

Marton Endre rendezése a belső mozgásra, vagyis Zrínyire koncentrál. Egyes kritikák ezért statikusságot vetettek szemére. Holott a dráma szerkezetében felfelbukkanó mozaikszerűségen csak így kerekedhetett fölül; és e látszólagos statikusság belső dinamikától lüktet. A színpad közepén áll az asztal, az asztal mellett ül, mindkét rész kezdetén s gyakorta a cselekmény alatt is Zrínyi: ő ennek a világnak, a kor Magyarországának középpontja. A látvány - színpad, jelmezek, külső mozgás -, mint Marton színpadán mindig, esztétikus, hibátlanul és logikusan komponált, de fő jellemzője, hogy minden Zrínyi felé hajlik, benne fut össze. XIV. Lajos, a nagyvezér, a császár, a dózse: nagyurak, Zrínyinél sokkal hatalmasabbak, de valószerűtlen, élettelen, ágáló bábuk, akik csak eljátsszák a magúk történelmi szerepét, ám önmagukból semmit nem tesznek hozzá; Zrínyi az, aki él, aki nem szerepet, hanem eszmét szolgál. A nagyok megnyilatkozásai, akárcsak a később tőlük befutó hírek, üzenetek a színpadon annyiban fontosak, amennyiben Zrínyit megnyilatkozásra bírják; igazi értéküket Zrínyi reagálásától nyerik el, mint ahogy a többi szereplő értékét is Zrínyinek róluk alkotott véleménye méri. És ahol a szöveg szerinti megnyilatkozás - érzésünk szerint - kevés vagy nem adekvát, ott megtoldja a maga eszköztárából Sinkovits Imre: szinte érzékelhető, amint szöveg nélkül is mérlegel érveket és ellenérveket, csodálatosan képlékeny arcán tükröződik Európa egyik legizgalmasabb szellemi laboratóriumának állandó munkája, s ahol az intellektus önmagában vérszegény lenne, ott megtoldja indulattal, iróniával, humorral. Nagy írót szín-padon megjeleníteni mindig a lehetetlenséggel határos feladat. Keresztury a maga kivételes nyelvművészetével és nyelvi invenciójával megadja az alapokat; a poétát azonban, aki a nyers tények okos szemléletébe is lírát, gyengédséget, érzékenységet visz, aki egy pergamentekercset megmarkolva világtörténelmet vizionál, és egy női vállat simogatva egy szebb élet álmát temeti el - a színész adja hozzá, az emberszabású héroszok sinkovitsi sorozatának egy újabb remeklésével.

Ilyen formátumú alakításra a többi művésznek természetszerűleg nem jut lehetőség. Igaz, egyes terjedelemre szerény, egyéni színekben halványabb szerepeket olyan színészekre bízott a bő-kezű szereposztás, hogy az értékskála felől tájékozatlan külföldi néző is azonnal ráismerne a vezető művészek jelen-létére. Kállai Ferenc Hohenlohe tábornoka két jelenetében, melyek ráadásul nem is rajzolnak ki összefüggő jellemképet, egyetlen markáns dübörgés, sötét izzású, rossz és tehetetlen energia; Kálmán György udvari papja pedig maga a finom aszkézis, telve fojtott belső feszültséggel, hogy két ura közül kinek szolgáljon inkább: Istennek-e vagy istenített gazdájának. Gombos Katalin csendes, pasztellszínű bájjal viseli azoknak a magyar színésznőknek a keresztjét, akiknek nagy embereink reménytelenül átlagos, siránkozó, értetlen feleségeit kell megeleveníténiök. Keresztury érdekes újítása, hogy e típusélettárs mellett felvillantja a Másikat is, azt, aki a hős méltó párja lehetett volna. Ebben a szerepben, Frangepán Katalinként, sugárzóan szép, okos, egyenes derekú ember-asszonyt alakít Csomós Mari; talán, épp a hatásos kontraszt kiemelésére, lehetett volna még robbanékonyabb, nyakasabb, keményebb. Így alakításának csúcspontja - és a drámának is egyik legszebb pillanata - a Zrínyivel való, rezignáltan fájdalmas és mégis a megkésett őszinteség felszabadító örömétől fényes alkonyi szerelmi jelenet. A többiek, ahogy mondani szokás, helytálltak, színészi erejük ismert fokán; újat sem önmagukhoz, sem az írott szerephez képest, nemigen nyújtottak.

*

Egészében hát ünnepi este volt. Gyulán nem lehet deheroizálni, Zrínyi Mik-lóst meg sehol sem is lehetne. Jó dolog, ha néhanapján igazi hősökkel, a szív és a szellem atlétáival találkozhatunk a szín-padon; jó dolog, ha a találkozás alatt és után egy kicsit mi, utódok is hősnek érezhetjük magunkat. Gyulán ez könnyen megtörténhetik; Keresztury Dezsőnek és tolmácsolóinak hála, úgy gondolom, meg is történt.

Keresztury Dezső: Nehéz méltóság (Gyulai Várszínház)
Rendező: Marton Endre. *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *Szereplők:* Csurka László, Sinkovits Imre, Gombos Katalin, Csomós Mari, Szokolay Ottó, Tyll Attila, Szersén Gyula, Izsof Vilmos, Bicskey Károly, Kállai Ferenc, Siménfalvy Sándor, Raksányi Gellért, Martin Márta, Kálmán György, Körösztös István, Cserényi Béla, Fülöp Zsigmond, Szakácsi Sándor, Lukács József, Szerencsi Hugó.

E számunk szerzői:

BALÓ JÚLIA újságíró, a Film, Színház, Muzsika munkatársa
BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Magyar Televízió munkatársa
CSÍK ISTVÁN újságíró, a Kohó- és Gépipari Minisztérium Sajtó- és Propaganda-osztályának csoportvezetője
CSILLAG ILONA színháztörténész
FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője
GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa
KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN a Madách Színház díszlettervezője
MÁNDI TERÉZ újságíró, színháztörténész
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
POR ANNA irodalomtörténész, táncesztéta
RÉVY ESZTER a József Attila Színház rendezőasszisztense
ROMHÁNYI LÁSZLÓ a Thália Színház rendezője
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg
SZÉKELY GYÖRGY színháztörténész, a Magyar Színházi Intézet igazgatóhelyettese
TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszékének tanársegédje
TÖLGYESSY ZOLTÁN jogász, vállalati jogtanácsos

FÖLDES ANNA

A gyulai példa

Három új magyar történelmi drámát és egy gondolatébresztő vitát köszönhetünk a Gyulai Várszínház tizenharmadik évadának. A magyar történelmi dráma és a kortárs színház kapcsolata volt a vita témája, melyet a Színházművészeti Szövetség és az Írószövetség közösen rendezett. Mindaz, ami e vitában elhangzott, sőt az is, amit csak megpendítettek, elemzésre érdemesnek véltek a megjelentek, meghaladná e cikk kereteit. Illés Jenőnek, a kortársi történelmi drámához adott érdekes, bár korántsem egyedül üdvözítő tipológiája önmagában is időszerű esztétikai, dramaturgiai kérdések sorát vetette fel.

Hogyan értelmezendő az új magyar történelmi dráma reneszánsza, és létezik-e ilyen jelenség egyáltalán? Távlatvesztésről vagy távlatkeresésről van szó? Mennyiben mítoszteremtő a mítoszokból táplálkozó történelmi dráma? Ezek-re kerestek választ Zoltai Dénes, Szabó Magda, Maróti Lajos, Peterdi Nagy László és a többiek. A referátum példákkal támasztotta alá a személyiségpárosok konfliktusait és a nagy sorsok példáit reflektorfénybe állító drámatípusokat, az újabban mind népszerűbb monodráma sajátos műfaját, a vitadrámák és parabolák konklúzióra koncentrált szerkeze-tét.

Lélegzetelállító kánikulában jöttünk össze. A hőség minden résztvevőnek mentséget kínált volna a hallgatásra. Az a tény, hogy a többség nem élt ezzel a mentséggel, hogy esztétaként, rendezőként hallatni kívánta szavát a vitában, valami fontosat jelzett. Hogy a kortársi történelmi dráma vonulata, akár lelkesedéssel tölt el valakit - mint Szabó Magdát -, akár aggaszt, mint Maróti Lajost, mindenképpen aktuális, sőt talán középponti kérdése napjaink dramaturgiájának. A tanácskozás résztvevői egyetértettek abban, hogy a Gyulai Várszín-ház ma már nem egyszerűen sikeres, hagyományőrző fesztivál, hanem a magyar dráma eredményekkel büszkélkedő műhelye. Érv és példa is, amelynek műsora - a szerzők névsora és az előadók sikere - bizonyítja, hogy nem csak a rivaldafényben, de a kortársi drámairodalomban sem szükségszerű a nyári szünet.

A tanácskozás résztvevői két előadást tekintettek meg együtt a gyulai várban. Ezeknek élményéről, tapasztalatáról szólnék az itt következőkben.

Dániel az övéi között

Illyés fiatalságának egyszerre titka és bizonysága, hogy egymást követő drámáival évadról évadra meg tud bennünket hökkenteni. Különösen szívszorítóan keserű, ironikus játékai, ezek az illyési szóval „vígjátékká szálazódott tragédiák" szabálytalanok.

Előzmény nélkül valónak a legutolsót, a Gyulai Várszínházban bemutatott *Dániel az övéi között, avagy „A mi erős várunk"* című komédiát sem nevezném; mégis, ez a darab is nagyon más, mint amit az illyési oeuvre vagy akár a téma ismeretében vártunk. Hangvétele az ismert művek alapján kikristályosodott elképzeléssel szinte ellentétes, és ez nem vé-

Illyés **Gyula: Dániel az** övéi között **(Gyulai** Várszínház). **Harold (Jordán Tamás) és Rebeka (Kánya Kata) szerelmi jelenete**

letlenül hökkentette, sőt tévesztette is meg a műnek azokat a kritikusait, akik a rendező rovására írták az előadás szatirikus-komikus hangvételét.

Legközelebb ez az „eredendő magyar komédia" - ahogy Illyés drámája mű-faját megfogalmazza - a költő legelső drámájához, *A tű fokához* áll. A pályakezdő színpadi mű problematikáját, a népből jött értelmiségnek az őt küldő közösséghez való viszonyát elemzi. Illyés Ercsei János dilemmájában fogalmazta meg először a később több korszakban és több változatban is elemzett, személyes érdekű sorskérdést: mi a népből jött írástudó legcélravezetőbb útja a nép felemelésére, milyen erkölcsi és társadalmi feladatokat ró rá a hűség. *A tű* fokában fogalmazódik meg először:

> *„A kis kör is egész embert kiván*
> *Igen, le, vissza a mélybe, és onnan*
> *emelni, de ténylegesen emelni, mit*
> *vállal birunk."*

A harminckét esztendős komédiának ez a négy sora akár a *Dániel az övei között* mottója is lehetne. A hűség és az elkötelezettség vallomása nincs műfajhoz kötve. Illyés maga is úgy nyilatkozik a gyulai színház műsorfüzetében, hogy ritkán tudott úgy magáról beszélni, mint a világot járt ifjú sárréti prédikátornak a nyelvével. A társadalmi haladás és demokratizmus híveinek és harcosainak *A reformáció genfi* emlékművében megfogalmazott apoteózisa „csak" a művészi eszközökben és hangvételében különbözik attól az állásfoglalástól, amely a *Dániel az övei között* egyik gondolati szálát, elemét alkotja. Ez *az* írói mondanivaló azonban önmagában valószínűleg legfeljebb tűrte, de semmiképpen nem igényelte, követelte volna a komédiaformát. Illyés ihletét, ötletét ezen túl, elsősorban a nemzeti önismeret tapasztalt hiánya, ébresztésének szándéka táplálta. Ezért hivatkozik majdhogynem a megbotránkoztatás igényével arra, hogy „szellemi életünk egyik erős fogyatékossága, hogy nem provinciális" - éppen akkor, ami-kor a magyar valóság és mentalitás megítéléséhez néhány százados időbeli és majdnem kontinensnyi ' térbeli távlatot teremt.

A színpadi cselekmény meglehetősen egyszerű, inkább epikus, mint drámai. A három részre szakadt, vallásháborúk is tépte Magyarország egy protestáns közösségének tanult, nyugatra küldött prédikátorfia hazatérésre készül. Hívásra jön és belső parancsra: szellemi bajnoknak vagy közkatonának, attól függően, hogy milyen hitbéli és hazafiúi szolgálatra van szüksége szűkebb hazája sokat szenvedett népének. De Dániel nem indul vissza üres kézzel. Esztendők során felhalmozott vallási tudományán kívül magával hozza a szegénység, az éhség Angliában megismert új orvosszereit: a kukoricát, a krumplit meg a kapát. És magával hozná szívbéli mátkáját, angliai mesterének lányát, Deborah-t is. Az atya - Jeromos vikárius - azonban, nem is egészen alaptalanul, félti a lányát a veszedelmeket rejtegető *terra* incognitától, az afrikainak vélt magyar pusztaságtól. Nem a kérő, hanem a lányra váró bizonytalan jövendő ellen van kifogása. És úgy véli, Dániel hazatérése, a református világ limesén vállalt bizonytalan esélyű prédikátori munkája a kiváló képességű ifjú tehetségének pazarlása lenne. Dániel azonban a maga fogadalmához és népéhez való hűséget többre becsüli az Angliában kilátásba helyezett biztos egyházi karriernél. És amilyen tétova, félszeg és passzív a lánykérés nagy pillanatában - majdhogynem Deborah-ra bízva kettőjük minden titkának megvallását -, olyan határozott, amikor vállalt küldetésének betöltéséről van szó.

Az első, londoni jelenet, amelyet egyébként az apa és a fiatalok közt bonyolódó félreértés tesz vígjátékivá, a drámai mag egészét, sőt a küzdelmek kimenetelét is magában foglaló expozíció. Az ezt követő magyarországi képek már Dániel döntésének és házasságának következményeit mutatják. Hazatérésének ünnepi óráját, az otthoniak szeretetét és a fenyegető, szorongató problémákat. Dániel jövendő hívei, akiknek otthonát jórészt felégette, feldúlta a háború, még mindig a zsombékos mocsárvilágban tengődnek. Kedves játszópajtása és levelező társa, Rebeka, akit egyáltalában nem testvéri érzések fűztek a fiúhoz, már-már belebetegszik a csalódásba. Csak a házigazda, Nyulas Ezékiel uram, a leendő gyulavári gubernátor bízik abban, hogy a körülmények a reformáció hívei számára, kedvezően rendeződnek, hogy a hívek nemcsak a mocsárból térnek hamarosan vissza, de készek Deborah Angliából érkezett építész bátyjának segítségével templomot is építtetni Dániel és a gyülekezet számára. Igaz, hogy a pénz, a kő, a fa, a szaktudás és a szállítóeszköz egyelőre hiányzik, de Ezékiel számára a szándék felér az eszközökkel. Dániel reményeinek és Ezékiel terveinek kudarca voltaképpen nem kínálkozik igazán drámai cselekményváznak. Hiányoznak a nagy összeütközések, a küzdelmek. A színpadon pedig az említett folyamat, sőt, ennek visszhangja jelenik meg. Kiderül, hogy milyen nehéz a sorsüldözte szegény népet kényszerű életformája megváltoztatására bírni, a semmiből templomot építeni, és a reflektorfénybe állított kisemberek sorsát elrendezni. (A történelemkönyvek lapjairól ismert hősök ezúttal nem szerepelnek a színpadon.)

A vígjáték szabályai szerint azután kiderül, hogy mégis a szereplők sorsának eligazítása megy a legkönnyebben. A játék legelején (pontosabban: még azt megelőzően) egymásra talált szerelmesek átmeneti konfliktusát, a menyasszony féltékenységét feloldja egy másik pár meglelt boldogsága. Amikor a csalódott, önmagát érzelmi páncélba szorító szép magyar lány, Rebeka, felismeri és viszonozza angol lovagjának, Deborah bátyjának szenvedélyes szerelmét, ezzel nemcsak maga szabadul meg a féltékenységtől, de szenvedélyes sógornőjét is megszabadítja. A két fiatal szerelmespár sorsát a klasszikus dramaturgia hagyományai, gyakorlata szerint kíséri egy harmadik valamivel idősebb pár története is. Ezúttal a főszereplők humorral bonyolított kapcsolatát, a hősöktől elválaszthatatlan és hozzájuk mindvégig hűséges rezonőrök - Képíró Bori és Nádi Péter - romantikus regénye egészíti ki. Érdekessége a komédia e mellékszálának, hogy csak Bori tartozik a ház hű szolgáinak megbecsült rendjébe, gyermekének apja, Nádi Péter az önálló eszmélésre érett paraszti lakosság öntudatos képviselője.

A hősök privát sorsa a darab végére elrendeződik. Harold, a csalódott építész, édesapjával és magyar jövendőbelijével együtt Angliába készül. Deborah kitart férje és új hazája mellett; még Bori lelkében is kihunyt a Nádi Péter iránt érzett, szerelmet leplező harag. Am a happy end mégis elmarad. Helyette valamiféle „diabolus ex machina" következik. Váratlanul kiderül, hogy a környék református kegyura, akitől Nyulas Ezékiel a maga gubernátori stallumát, a felszentelésre váró templom felavatását, a helyreállított nyugalom megpecsételését várta - egyszer csak hitet váltott. Politikai szempontokat követve, érdekből visszatért a katolikus anyaszentegyházba. És mivel Magyarországon változatlanul érvényben van a cuius regio, eius religio emberi méltóságot sértő törvénye, ezzel az egyházközség jövője és a gyülekezet temp-

lomának sorsa is megpecsételtetett. Az eseményeknek ez az éles, de voltaképpen szükségszerű fordulata nemcsak arra ébreszti rá Dánielt, hogy az országbeli urak milyen közönyösen kártyáznak a lelkekkel, hanem arra is, hogy saját karrierjét, jövőjét feláldozva, a szegények prédikátoraként, a nádból-sárból felépült paticstemplomban vagy a nép között, a nádasban kell hirdetnie az igét.

A reprodukált tartalom, attól tartok, inkább csak a történet „hősi" szálát és a szerelmi bonyodalmakat érzékelteti. Holott a legfontosabb vonalat az, ami a két sík között követhető: a magyarság történelmi környezetbe plántált, bölcs iróniával tolmácsolt aktuális kritikája és önkritikája. Az ábrándkergetés, az illuzionizmus szeretettel adagolt, ámde könyörtelen leleplezése. Az illendőség arra kötelez, hogy fogadjuk el a komédiának a szerző kínálta kulcsát, és higgyük el, hogy az ősz költő, az ifjú sárréti prédikátorral vállal közösséget. A darab maga azonban a szerzői nyilatkozat kiegészítésére -- ha merném, azt mondanám - némi korrekciójára ingerel. Legalább annyira, mint amennyire lllyés Gyula korrigálja ifjúkori prédikátor-önmagát - Jeromos vikárius szkepszisével, kritikájával. És azzal a távlattal, amelynek birtokában ő az eseményeket szemléli. Nyilvánvaló, hogy a XVII. századi angol prédikátor távolról is, a helyszínről is, idegenként figyeli azt, ami Magyarországon történik. Ilyesmit Illyésről még a legértetlenebb olvasója sem merne mondani. De azért abban a józan távlatban, amelyben Jeromos figyeli lánya új hazáját, amivel ő ábrázolja Nyulas Ezékiel megalapozatlan optimizmusát és öncsaló illuzionizmusát, ahogy ő kommentálja a nagyot akaró magyar hívek nyomorúságos paticstemplomát, abban azért benne van az eltelt évtizedek alatt megszerzett és megérlelt illyési bölcsesség is. Az a felemelkedett, racionális irónia, amely legutóbb *a Bölcsek a fán* című komédiában bontakozott ki a nemzeti önismeret bölcseleti szintjén. A szerző sajátos mondanivalója ezúttal a történetet és az ábrázolásmódot is a szatíra felé közelítette. Erre érzett rá az előadás rendezője is.

A gondolatok és motívumok darab-beli gazdagsága lenyűgöző, de talán nem eléggé szerves. Mintha egy színpadon, egyetlen estén két, sőt több darabot is látnánk. Ennek magyarázatát a cselekmény folyamatát megtörő közjátékban sejtem. Nagyra becsülöm lllyés Gyula következetesen tálalt formabontó kísérleteit, amelyre a költő újabban egyre több alkotó energiát szánt. Ilyen újítás volt a *Bölcsek a fán* kórusának szerepeltetése Az ünnepeltben *A,* B és C színpadra idézése, *az Orfeusz a felvilágban* egész világa és szerkezeti megoldása. A formai megújulás szándéka, a keresés, a játék azonban *a Dániel az övéi között* szerkezetében halavány, kissé szervetlen ötlet maradt, legalábbis annak éreztem - akár az előadás hibájából, akár mert Illyés nem lépett még tovább, még határozottabban előre a formabontás megkezdett útján.

Áts Gyula (Nádi Péter) és Csíkos Gábor (Dániel) Illyés Gyula komédiájában

A pont, ahonnan Illyés el kíván rugaszkodni a naturális valóságtól, érdekes. A dráma első részének vége felé ugyanis Jeromos vikárius egyszer csak tudtunkra adja: a lezajlott eseményeket ez idáig az 5 szemén, szemléletén keresztül láthattuk, s tapasztalataink ennek következtében megrekedtek az események felszínén. Ezért vállalja Jeromos (Mensáros László), hogy a következőkben mélyebbre te-kint, vallomásra bírja hőseit, és a kikényszerített, ellesett monológokban azt is megmutatja, hogy mi él bennük a felszín mögött. A hősök formális felvonulása és a titkokat leplező monológok azonban a visszájukra fordított dialógusokkal együtt lényegében nem nyújtanak sem többet, sem mást, mint ami minden drámától elvárható. És amivel lllyés Gyula sem maradt soha adósunk. Hiszen a drámai műfaj természetéhez tartozik, hogy a hősöket több oldalról is bemutatja, hogy a nézőket (többnyire mindenfajta közjátékmonológ és trükk nélkül) megismertesse az események felszínével és mögöttes motívumaival is. Jeromos vikáriusnak a cselekményből való formális kilépése önmagában is vitatható. De a nézőközönséggel való, ezt követő, nyíltszíni fraternizálása, a zsebben tárolt whiskysüveg előhúzása és a szünetre időzített „kávéreklám" - majdnem disszonáns. Már csak azért is, mert később kiderül, hogy ennek a stílustörő váltásnak az égvilágon semmilyen dramaturgiai konzekvenciája nincs az egyébként jól pergő és feszült második részben.

Sík Ferenc rendező annak fogta fel a darabot, ami: társadalmi tartalmú komédiának. A történelem az ő számára is inkább csak alkalmas keret a játék stilizálására. A stilizálás, a színpadi cselekmény megemelésének elsőrendű eszközét az író maga kínálja komédiája ötletgazdag nyelvével. A prédikátorok személyes érintkezésben is veretes biblikus nyelvének szépsége - az illyési szövegnek szinte magától értetődő költői attributuma. Ami meglepőbb és éppen ezért csillogóbb, az a darabban szereplő egyszerű, iskolázatlan emberek nagyszerű nyelvi ereje. Képíró Borinak gyermeke apjához intézett tirádája, Rebekáért érzett aggodalmának szóbeli kifejezése - magávalragadó. Közhelynek számít, hogy Illyésnek lélegzetelállító nyelvi fantáziája és kifogyhatatlan nyelvi humora van. De ezúttal e kettő találkozásánál is izgalmasabb az egyházi és világi stílus különleges villódzása, a történelmi és modern köznyelv egyszerre megemelt változata, és alkalmanként mulatságos kereszteződése. Illyésnél nem elvétés, hanem játékos utalás az olyanféle tudatos nyelvi anakronizmus, mint amikor például Jeromos tekintélyt parancsoló vitájáról mint státusszimbólumról beszél.

Az Agria Játékok várszínpadának

funkciótlansága után megragadott Gyulán a gótikus téglavár látványa „bejátszása". Sík Ferenc a hátteret, a loggiát, sőt még a színpadra merőleges várfal ablakait is kihasználja. A színészi játék általában mozgalmas, dekoratív. Néha azonban mintha a rendező túlságosan beleszeretne saját ötleteibe. A sokkaros gyertyatartókkal vonuló statisztéria látványa először festői, helyénvaló, de később már öncélúvá válik. Ugyanezt mondhatjuk a komédia szövegét meg-megszakító gyerekkórus színpadi jelenlétéről is. Mintha Sík túlságosan kiaknázná saját rendezői trouvaille-ait. Itt van például a színpad előterébe állított, súlyos ebédlőasztal, amely kellékből szinte szereplővé lép elő. Ez először frappáns, hatásos. Később azonban ugyanez a térelválasztó elemnek, dobogónak és ágynak is használható bútordarab ismétlődő beállításokra, valószínűtlenül túljátszott jelenetek koreografálására, öncélú, harsány színészi játékra csábít. (Mert nehéz el-hinni a hősökről, hogy vágyaik sürgetésére az asztalt használják arra, amire a reformáció korában - is - valószínűleg inkább az ágyat használták ...)

A címszerepet, Dánielt, Csíkos Gábor játssza. A kritika oly egyértelműen dicséri, hogy attól tartok, talán éppen egy olyan estén láttam, amikor alakítása fáradtabb, halványabb volt, és elmaradt a premieren nyújtott teljesítményétől. Persze az igazság az, hogy Dániel pozitív figurája drámailag passzív szerep - és nemcsak a szerelemben az. Illyés éppen drámájának középponti hősét egyénítette a legkevésbé. Halász Juditot viszont régen láttuk ilyen testére szabott szerepben. Szép is, szenvedélyes is, naivának okos, hősnőnek vonzó, és úgy eszményíti Deborah alakját, hogy jelleme gyermeteg vonásaival sem válik nevetségessé. Van egy jelenete, amikor „elszenvedi" a szerelmére talált Rebeka testvéri, sógor-női csókjait. A gyanakvás, az ellenszenv, a már majdnem fizikai undor és fegyelmezett angol jómodor találkozása ellen-állhatatlanul mulatságos pillanatokat szerez. De a vígjátéki szerepfelfogással egyetlen percig sem veszélyezteti szerepének lírai színeit, vonásait. Jordán Tamás, Deborah szakbarbár építész bátyjának szerepében remek karakterfigurát formál. A Rebeka ellen intézett szerelmi ostrom jelenetét az ő félszeg vágyakozása és meglepetéssel fogadott sikere teszi mulatságossá. Mensáros László színészi rangját, alakításának értékét nem kisebbíti, ha felvetjük: különösen a közjátékban nem áll ellen a kínálkozó Bernard Shaw-i sablonnak. (Nota bene: nem Shaw-ra, hanem az egymásra kopírozódó Shaw-figurákat életre keltő színészek bevált fogásaira gondolok!) Szerepfelfogása, színpadi élete, fanyar humora és rezignációja - mint mindig - most is kifogástalan, csak éppen a régóta várt színészi többlettel, a meglepetéssel marad adósunk. Kánya Kata Rebekája bájos, ámde épp a kulcsjelenetben, valószínűleg a rendezői beállítás következtében, hiteltelen. Egy jól nevelt, túlfegyelmezett XVII. századi úrilány még a legmeggyőzőbb biztatásra sem válik hódító szándékból, dacból, vágyból olyan durván közönségessé, mint az ő Rebekája. Illyés itt egy magatartás szatíráját rajzolja meg, de ennek életre keltése semmiképpen nem igényelhet karikatúrát. A pécsi együttes két erőssége, Petényi Ilona és Pákozdy János, most is a helyén van. Fülöp Zsigmond, a gróf titkárának kurta, ámde fontos szerepében, koncepció vagy ötlet híján, inkább csak rutinjára támaszkodik. Ezért nem sikerül megjelenésének méltó drámai súlyt adni.

Torokszorító-e az a nevetés, ami a nézőtéren hullámzik ? Talán valóban nem az. De nem biztos, hogy a kommentárban, nyilatkozatban megfogalmazott szerzői szándék pontosabban fejezi ki a mű eszmeiségét, világát, mint az, amelyik a darabban, a szövegben él. A gyulai előadás, bár valóban nem volt torokszorító, és nem is ébresztett valamiféle harsány kacagást, szellemiségében nem szakadt el a darabtól. Sőt, ellenkezőleg: ráérzett arra, ami a korábbi drámákhoz képest izgalmas és új Illyésnek ebben a művében. A Bernard Shaw-i és örkényi színek megjelenésére, arra a sajátos iróniára, amely frappáns módon színesíti az illyési skálát. Talán csak a mű szerkezetének törésével nem tudott mit kezdeni a rendező. Végül is eredeti, aktuális történelmi komédiát láttunk, amelynek nyilvánvaló etikai tanulsága és bölcs önismereti leckéje akár nevetve is elsajátítható.

Éjszakai színház - „Nappali virrasztás"

A premier napján eszembe jut: vajon mire fogok tíz esztendő múlva emlékezni Lászlóffy Csaba *Nappali virrasztás* című drámájának gyulai ősbemutatójából? A sovány történetre aligha. A hősöknek inkább csak az irodalmi modelljére, mint a drámai megfogalmazására. A színészi alakításokra - bár kifogástalannak, helyenként jelesnek éreztem őket - nemigen. De meg fog maradni, erőteljesen, sőt, talán felejthetetlenül a dráma és főként az előadás különleges atmoszférája. A várakozás varázsa és az egymásnak feszülő, de egymással nem is ellentétes szellemi erők színpadi összecsapásának fojtó izgalma.

A harminchét esztendős erdélyi költő, novellista és drámaíró darabjának bemutatójára az Éjszakai Várszínházban került sor. A műsorfüzet topográfiai meghatározása szerint - a vár „környezetében". A tárgyilagos megjelölés valójában még annál is kevesebbet sejtet, mint az ismerős Várszínház előterében tájékoztatásul elhelyezett hangulatos „útjelző szablyák", amelyek nyomát követve a vár mögötti térségre érkezünk. Hevenyé-szett kötelek kerítik körül a nézőteret. De valójában benne ülünk a tájban. Érkezéskor fáklyák és lobogó máglyák fogadnak. A nézőtér két oldalán hozzáértően feltornyozott fahasábok lángja bevilágítja a teret, a tábortűz fölött röpködő szik-rák tánca a legszebb dekoráció. A villany-fény csak a színpadnak választott füves-bokros szalmás térséget, a háttérben bólogató fák és a csűrrészlet jelzésére a helyszínre hozott kocsimaradványt meg az ácsolt faajtót világítja meg. Mintha még az égre kúszó félhold is a rendező, Sík Ferenc, vagy a díszlettervező, Csányi Árpád utasításait követné.

Az előadást megelőző percek mindig kellemes nézőtéri zsongását itt a nyílt térben, a végre megenyhült éjszakai forróságban egy semmihez nem hasonlítható, kétszólamú akusztikus élmény helyettesíti. Egyfelől a tűz ropogása, másfelől a várárok békáinak barátságos brekegése. A néző úgy érzi, bármeddig elhallgatná ezt a különös, békés disszonanciájában megnyugtató kórust. De egyszer csak a távolból lódobogás, és a színpadon túli sötétségből fáklyás lovasok vágtatnak elő. Felénk tartanak, azután - mint egy megelevenedett Jancsó-filmben - nagy ívben megkerülik a szín-padot. Zajok és fények, valahol valamilyen pukkanás, lihegés, a lovasok újra távolodnak, és akkor a színpadnak kinevezett tájrészletben, a részben berendezett, részben képzelt csűrben, megjelenik két ember. Két üldözött. Még nem szólnak, csak lihegnek, figyelnek, szemükben rettegés, az üldözöttek bizalmatlansága, és a megmenekülés reményét, menedéket lelt ember végtelen fáradtsága.

Megkezdődött, és feszültségében, az esztétikai élmény telítettségében szinte

csúcspontjára is ért a dráma és az elő-adás.

Ami az expozíciót követő egy órában elhangzik és történik, az ezt a hirtelen ránk törő drámai helyzetet bontja ki, ezt magyarázza. A két hős - akiken kívül mindössze egy szereplője van Lászlóffy kamaradrámájának - a színlapon I. és 11. bujdosóként szerepel, de zárójelben feltüntették azt is, hogy Vörösmartyt és Bajzát látjuk. Érdekes és nem lehet véletlen, hogy a szerző közöltette rövidített szövegváltozat, amely a Korunk 1975. évi II. számában olvasható, a dráma elé illesztett szereposztásban mellőzi a neveket, csak a bujdosók rövid személyleírását közli, és a cselekmény időpontját: történik 1849 őszén. Igaz viszont, hogy a nyomtatott közlés lehetőséget ad a bevezetőben a dráma valóságos irodalomtörténeti koordinátáinak a megrajzolására. A Vörösmarty-évfordulóra és életrajzi momentumokra is utaló néhány sor lényegében ugyanazt a funkciót tölti be, mint a színlapon a két név megjelölése. De talán mégis nagyobb szabadságot biztosít az alkotónak és a befogadónak is. Bár Lászlóffy Csaba nem nagyon tart igényt erre a szabadságra. Kamaradrámájának cselekménye egyértelműen Világos után játszódik, a két bujdosó többször is néven szólítja egymást, és konkrét történelmi tényekre, hősökre hivatkozik. Nemcsak a kor történelmének meghatározó momentumai, középponti figurái kerülnek elő a szövegben, nemcsak Petőfiről, Kossuthról, Görgeyről hallunk, de Vörösmarty Mihály és Bajza József forradalom alatti tevékenységéről is. Aki nem tudta, az előadásból megtudhatja azt is, hogy Bajza fél éven át Kossuth Hírlapját szerkesztette, Vörösmarty a kegyelmi szék bírói tisztségének viselője volt. Mert így „mondják fel" a bujdosók egymás múltját, műveik címét, sőt főbb gondolatait is. *Az* irodalomtörténeti hitelesség ilyen módon való alátámasztását Lászlóffy Csaba egyébként túlzásba is viszi. Mintha a filológiai hitel fontosabb lenne számára a lélektaninál. Mert a valóságban nehezen képzelhető el, hogy régi jó barátok, pályatársak életük ilyenfajta határhelyzetében saját gondolataikból vagy társuk írásából idézzenek, s hogy egymás eszméiben való járatosságukat ilyen látványos, didaktikus formában fitogtassák. Hacsak nem a néző idevágó ismereteinek gazdagítására, informatív céllal.

Vörösmarty és Bajza, akik 1848 után valóban együtt menekültek, bujdostak Szatmár felé még Arany Jánosnál is megszálltak -, a dráma ábrázolta időpontban a Mészáros csűrjében találtak menedéket. A kosztnak-kvártélynak persze megadták az árát, de Bajza nyugtalan és bizalmatlan. Attól tart - mint kiderül, nem is alaptalanul , hogy házigazdájuk nem vállalja a bujdosók rejtegetésének veszélyét, és megmérgezi vagy feladja őket. Vörösmarty meggyőződésénél és természeténél fogva is szilárdabb. Nem omlik össze a rettegéstől, mint Bajza, és jobban bízik az emberekben. Kettőjük vitájának a bizalom kérdése az egyik sarkpontja. A másik és ez a súlyosabb - a levert forradalom utáni magatartás etikája: az emigráció lehetősége, az írás joga és kötelessége, a kompromisszum problematikája.

Vörösmarty kiapadással fenyegető, felfelizzó költészetének azt a tragikus szakaszát éli, amelyben az *Emlékkönyvbe* című versben megkérdezi:

„Mi a világ nekem, ha nincs hazám ?
EIkárhozott lélekkel hasztalan
Kiáltozom be a nagy végtelent:
Miért én éltem, az már dúl'a van."

Mégis, kettőjük vitájában Vörösmarty az, akiben nem hunyt ki a közösségbe, az emberekbe vetett hit. Ha már egyáltalában nem bízna a népben, akkor talán nem is menekült volna, hiszen akkor nincs, nem lenne kiért... Vörösmarty az, aki egyértelműen szemben áll az emigráció elkerülhetetlenül felvetődő, Bajzát nem alaptalanul csábító, vonzó, és mindenképpen reális gondolatával. Amikor társa, a Szóz*at* sorával kérdi, hogy

Tolnai Miklós (Első bujdosó), Szoboszlay Sándor (Második bujdosó) és Áts Gyula (Mészáros) Lászlóffy Csaba: Nappali virrasztás című drámájában (MTI fotó)

„A nagyvilágon e kívül nincsen... ?", ő habozás nélkül, a szerzői utasítás szerint *parancsolóan* válaszolja, hogy „Nincs". A vitadráma - és ez gyengesége is - nemcsak a bujdosók elveit, inkább ideg-állapotukat szembesíti. Vörösmarty erősebb, fegyelmezettebb, higgadtabb, mint a hisztériára hajló, a szellemét később valóban leteperő őrület jegyeit már magán viselő Bajza József. De az emögött feszülő valódi ellentét az, ami a sors ki-hívására másként válaszoló elv- és fegyvertársak cselekvésben realizálódó állás-foglalása mögött izgalmas, és ez már a kortárs író elementáris társadalmi élményeinek kivetítődése. A helyzetből le-vont következtetés, a költőkkel szemben támasztott nemzeti-erkölcsi követelmény - a „nappali virrasztás". Hiszen erről a virrasztásról, a kisebbségi lét, az üldözöttség vállalásáról szól ez a sorssal és a helyzettel is dacoló szellemfenntartó, virrasztó alkotás. A téma a belső parancsra vállalt, közvetlenül kevés reménnyel kecsegtető küzdelem, amelyben a lélek erejétől függően kisebb vagy nagyobb mértékben megroppannak, deformálódnak még azok is, akik kedvezőbb körülmények között egy ország, egy nemzedék világító csillagai voltak, és lehettek volna továbbra is. Lászlóffy realizmusa ennek a tragikus lélektani folyamatnak a rajzában ível a legmagasabbra. Ebben a folyamatban, a lélek-rajznak ebben a mélységében tárja fel a legmélyebben vallomásos önmagát, a benne élő helytállás szellemét.

Lászlóffy Csaba drámájának kisebb hibája az, hogy a tények determinálta cselekménysorhoz ragaszkodva, az életrajzok és részben a szövegek dokumentatív hitelességével néhol a lélekrajz hitelességét is helyettesíteni véli. A drámai alapgondolat kibontását gátló szerkezeti problémát másutt keresném. Abban, hogy a jelenet feszültsége mind-végig két forrásból táplálkozik. Az első, hogy ki kit győz le a vitában. A második: vajon megmenekülnek-e hőseink, vagy valóban feljelentik, elfogják őket. És ezt a két drámai áramforrást az írónak nem sikerül egyszerre, egyforma erővel működtetnie. Az utóbbi - a maga szükséges, de mégis külsőleges izgalmával - részben elfedi, kiküszöböli a hősök között és a lélek mélyén zajló fontosabb, általánosabb érvényű küzdelmet. Lászlóffy erő-teljes, szuggesztív drámaíró tehetség, érdeklődése mostanáig részben az abszurd dráma felé fordult, de ezúttal - meglehet, éppen ezért - történelmi drámájában a szituáció és az abból táplálkozó asszociációk kettőssége túlságosan konkrét, és csak egyes motívumaiban jut el a művészi általánosítás megkívánt magasabb fokára. Atmoszférateremtő és nyelvi ereje azonban - erdélyi pályatársaihoz, Sütőhöz, Páskándihoz, Kocsis Istvánhoz hasonlóan - az expozíciótól a nem létező függöny legördültéig megemeli a drámát.

Ezt érezte meg Sík Ferenc, amikor legnagyobb művészi gonddal az előadás légkörét munkálta ki. A szöveget megelőző színházi percek lenyűgöző tartalmáról már szóltunk. De a rendezés érdeme nem redukálható erre. Részben Sík Ferencnek köszönhető Tolnai Miklós és Szoboszlay Sándor kettősének drámai ereje is. Ahogy a szereplők a szavakon túl, gesztusokkal, fizikai létükkel is kifejezik önmagukat, szellemi-politikai-emberi összetartozásukat, és a két embert elválasztó idegrendszeri és szemléleti különbségeket is. Tolnai Miklós pátosz nélkül érzékelteti Vörösmarty költői nagyságát, belső küzdelmét. Szoboszlay Sándor viszont egy árnyalattal hisztérikusabb, mint ahogy azt (talán a belénk nevelt tekintélytisztelő irodalomtörténeti konvenció hatására, másrészt viszont az intellektus rangjának védelmében) Bajza Józseftől várnánk. Szoboszlaynak a színpadi jelent és az irodalomtörténeti múltat egyszerre kellett volna érzékeltetnie. És ebben nem csak a hősök mögött álló életmű tudata befolyásol, hanem a dráma általánosabb érvényű tartalmi igazságának lélektani követelményrendszere is. Hiszen éppen a hősök emberi, erkölcsi és alkotói súlya teszi drámájukat, felőrlődésüket igazán tragikussá. Ezért meggyőzőbb és megindítóbb is Tolnai Miklós Vörösmartyja. Érdekes színe az előadásnak Áts Gyula Mészárosa. Szemléletes bizonysága annak, hogy a jó szerep, de főként a jó rendező új színeket és szárnyakat kölcsönözhet a már régen besorolt, egy megmerevedett szinten minősített színészeknek.

Csak egy magas hőfokon *izzó* előadás viseli el Sík Ferenc hosszan kitartott, étkezéssel, énekkel, fizikai cselekvésekkel kitöltött szüneteit - annak viszont általában hasznára válik. A rendező kitűnően kihasználtatja szereplőivel a teret, Tolnai és Szoboszlay valósággal „belakják" menedékhelyüket. Talán csak egyszer éreztem, hogy a darab zenei aláfestését szolgáló kamarakórus egy tagjának előtérbe állítása, színpadi megjelenése lelassítja, leállítja az előadást. A színészek hárman (illetve, a dráma nagy részében ketten) teljes egészében betöltik a játék terét. Néha szinte úgy érezzük, mintha tömegek mozognának a drámában. A széksorok közül felhangzó dikció, ami sokszor színpadiasabb, mint az, ami a rivalda felől hallatszik, ezúttal felfokozza a drámai hatást. Még jobban aláhúzza azt, aminek érzékeltetésére Lászlóffy drámája legjobb részleteiben képes, hogy nem Vörösmartyról és Bajzáról, nemcsak a bujdosókról, hanem a szellem küzdő emberéről, rólam, rólad, róla van szó.

Voltaképpen ezt a felismerést kívánja szinte sokkhatássá fokozni a dráma és az előadás záróakkordja, a hátulról szózatként felhangzó szerzői kommentár. Általában ellene vagyok a prezentált műalkotások publicisztikus magyarázatának. A művészi élmény nyomán keletkezett eszmei felismerést mélyebbnek és maradandóbbnak vélem az elkerülhetetlenül didaktikus kommentárok megcsócsált, megemésztett igazságánál. Az elmaradt katarzist és a hatástalan művészi érvelést viszont nem helyettesíti semmilyen közvetlen beavatkozás. Ezúttal azonban a függelékként elhangzó konklúzió nem didaktikus, inkább puritánul költői. A műfaji törés pedig, ha az esztétikai szabályokkal ellenkezik is, ebben a konkrét, tudatosan alkalmazott variációban, a darab szellemiségét megőrző kontrasztHatásban nemcsak megbocsátható, de személyes tapasztalatom szerint, lenyűgözően hatásos is. Az igazsággal fejbe vert néző taps nélkül, megrendülten áll fel a helyéről.

A máglyák az előadás egy órája alatt leégtek. A szikrák táncának is vége. De a parázsló fahasábok továbbra is *izzó* forróságot árasztanak a meleg nyári éjszakában. *A Nappali virrasztás* éjszakai előadása radikálisan újfajta színházi élményt hozott szabadtéri színjátszásunk hazai történetében. Várjuk a folytatást.

Illyés Gyula: Dániel az övéi között (Gyulai Várszínház)
Rendező: Sík Ferenc. *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit.
Szereplők: Mensáros László, Halász Judit, Csíkos Gábor, Jordán Tamás, Kánya Kata, Petényi Ilona, Áts Gyula, Pákozdy János, Fülöp Zsigmond, Faludy László.

Lászlóffy Csaba: Nappali virrasztás (Gyulai Várszínház)
Rendező: Sík Ferenc. *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *Zenei vezető:* Simon Zoltán.
Szereplők: Tolnai Miklós, Szoboszlay Sándor, Áts Gyula.

TARJÁN TAMÁS

„Vala egyszer egy gazdag király ...

Ponciánus históriája **Egerben**

Ponciánus fejedelem és hitvese (Bessenyei Ferenc és Ruttkai Éva) a **Magyar** Dekameronban. **A** háttérben: Bánffy **György**

A július-augusztusi szabadtéri előadások, a „nyári színházi esték" dolgában mindig többet nyomnak a latban a körülmények, mint maga a produkció. A siker, a szórakozás öröme jelentős részben a külső-ségektől, a környezettől, a csatolt látványosságoktól függ. Nem számíthat sok jóra a kritikus, ha - ahelyett, hogy végre kifújná tüdejéből a kőszínházi enyv- és porszagot, gyönyörködne fákban, főtér-ben, várfalban, s szükség esetén a publikummal együtt kémlelné az eget hegyezi a ceruzáját, s „komoly" bírálat, értékelő eszmefuttatás írására készülődik. Ezért aztán jószerivel a kritikák nem is tudósítanak arról : milyen is egy-egy szabadtéri bemutató.

Ne ijedjen meg a tisztelt olvasó: az *Agriai játékszín* idei Heltai Gáspár-bemutatója ürügyén én sem kívánom ismertet-ni a régi magyar irodalom történetét, nem igyekszem kinyomozni a vitatott kérdést: hol és mikor született a szerző, nem fejtegetem a „dramatizálás bukta-tóit". De, engedelmük kel, ez az egri vállalkozás mégiscsak színház; nagyon komoly célkitűzésekkel. Tehát - ha olykor derűsebb fogalmazásban is - komoly szót érdemel.

„Megostromoltuk Eger történelmi várát..."

Az Agriai Játékszín - és az egri nyár rendezvénysorozata - egy esztendővel ezelőtt illeszkedett be a nyári hazai látni-valók sorába. Ennek csak örülni lehet: ha az ilyesfajta programokban sok is a sallang, mégiscsak kialakulhat - ezúttal a szó szoros értelmében - a magyar kultúra remélhetőleg nem csupán időszaki működésű fellegvára, színházcentrikusan szolgálva a közművelődést.

Az Egri Várszínház létrehozásának gondolata döntően Romhányi Lászlótól származik. A Thália Színház rendezője folytonosan lobogó, terveket kovácsoló, kezdeményező kedvű fiatalember. Hogy bőséges energiatartalékokkal rendelkezik, az nem csoda: a színházában töltött esztendők alatt mindössze egyetlen tehet-ségét próbáló feladattal bízták meg: Lengyel József *Levelek Arisztophanész-hol* című darabját állította színre. Legyünk pontosak: stúdiószínpadra. Tehetséges munkáját viszonylag kisszámú előadásban csak igen kevesen láthatták. A nagyszínházban az *Emberi sorsok* már alig nyújtott lehetőséget képességeinek további kibontakoztatásához; a - nem Romhányi hibájából - ízlésromboló *Thália Kabaré* című tákolmányt pedig mielőbb el kell felejteni.

Igy Romhányinak ez a szabadtéri színház rendezői fórumot is ígért (persze tíz-tizenkét előadást még a nagy befoga-dóképesség ellenére sem szabad hatásában túlbecsülnünk). Személyes ambícióit azonban közös ügynek: a régi magyar drámairodalom szolgálatának kívánta alárendelni. Ez a célkitűzés föltétlen elismerést érdemel. (Ezzel indultak a Szentendrei Teátrum egykori művészeti vezetői is. *Ma,* mint tudjuk. itt a *La Mancha lovagja* című musicalt játsszák, második éve. Félreértés ne essék: ez ön-magában nem baj. Csak: más.) Tavaly az *András kovács királyságát* bányászták elő, s ha a rendező észlelete a kritikákhoz és a közönség véleményéhez viszonyítva nem is mondható pontosnak („premierje hatalmas, igazi színházi sikert hozott") - a kezdeményezés föltűnést keltett, ro-konszenvvel, figyelemmel, a jó ügynek kijáró kíváncsisággal tekintettek rá or-szágszerte.

Sajnos, Romhányinál a színházcsinálás buzgalma nem párosul egyelőre a kivite-lezés művészi magabiztosságával. idei munkájáról többször is nyilatkozott, s - közhellyel élve - emelkedett hangú nyilatkozataival cl is lőtte puskaporát. Nem egészen illendő interjúkat, kis cik-keket olvasni a rendező fejére - de kissé mosolyogtató „Eger történelmi várának, a gótikus püspöki palotának" az „ostromáról" beszélni (természetesen művészi értelemben); az ügyszeretet sem ment-heti, hogy Romhányi a prózát - és dialógusokat - író Heltai Gáspárban „a magyar dráma egyik óriását" ünnepli; s bár nem vagyunk túlzottan szkeptikusak, rosszat sejtünk, ha a rendező egy nyári vígjáték okán „szerepüket szívükhöz szorító" színészekről vizionál. Ismételjük: egy-egy nyilatkozatnak nincs különösebb jelentősége - de e fellengzős mondatok mögött átgondolatlanság húzódik meg.

Természetesen az még nem volna baj, hogy mindjárt a második esztendőben - eredeti dráma helyett - dramatizált prózai alkotás került színre. Sőt, tulajdonképpen mindjárt kettő is: hiszen Nemeskürty lstván nemcsak a *Ponciánus története* című novellafüzért dolgozta föl, hanem a *.Száz fabula* legjobbikát, a 99.-et is: az *Egy nemes emberről és az ördögről* szóló tantörténetet, amely már átfejlődik a reneszánsz novellába. Nemeskürty, aki köztudottan jó értője és megszállott népszerűsítője a XVl-XVII. század nagyrészt elfeledett magyar irodalmának, s aki egyben kitűnő stiliszta (ráadásul a dramatizálásban, forgatókönyvírásban is járatos alkotó), az eredeti nyelvi nagyszerűségét megőrző, finoman átdolgozott, pallérozott szöveget bocsátott Romhányi és a társulat rendelkezésére. Igen: szöveget; és nem drámát, nem igazi színpadi

játékokat. Fokozott gond hárult így Romhányira: neki kellett (volna) meggyőznie a nézőt arról, hogy nemcsak példázatok epizodikus egymásutánját szemléli, hanem dramaturgiai feszültséggel bíró, vérbő színművet.

Nézzük: miért sikerült ez valamelyest az „előjátékban", s miért nem a Ponciánus-történetben: *a Magyar Dekameronban.*

Közhírré tétetik .. .

Eger város főterén az előadások napján, este hat órakor - mintegy kedvcsináló-ként - „ingyenes nézni való játékban" lelheti örömét bárki emberfia. Egyfelől tudtára adatik mindenkinek, aki még nem értesült volna róla, hogy fönn a várban színészek játszanak; az aiszoposzi fabula jóvoltából pedig közhírré tétetik, hogy a szegényeket nyúzó kapzsi gazdag ember előbb-utóbb pórul jár: elviszi, ki is gúnyolja az ördög, akit pedig maga óhajtott ispánjának.

Ez az alig félórás „előjáték" elég szép sikert arat. A játék *természetes formája,* hogy körbe lehet bámészkodni a deszkákból összerótt alkalmi színpadot, szinte be is kapcsolódhatunk a játékba, s a színészek sem takarékoskodnak a rögtönzéssel, kikacsintással. Külön mulatság, hogy némelyeket az ördög maga citál a színpadra, s pirulásukat, szerencsétlenkedésüket az esti előadásra szóló jeggyel jutalmazza. Ebben a fesztelenebb játékformában, játszó személyek és közönség oldottabb viszonyában nem tűnik föl, ha egyik-másik (és harmadik-negyedik-sokadik) mozzanat kimunkálatlan. Sőt: jól is jön, ha a színész megbotlik, ha el-felejti szövegét, vagy ha a kiszemelt néző találja föl magát.

Az „előjáték" ugyanakkor némi aktuális mondanivalóval is rendelkezik - anélkül, hogy hemzsegne a durva aktualizálásoktól. Ne kuporgass esztelenül, ne harácsolj a közösség kárára - ez nem-csak „minden időben" érvényes erkölcsi tanulság, hanem ma különösen megszívlelendő *társadalmi gondolat;* no persze csak könnyed, derűs formában.

Romhányi ezt az epikus példázatot - a commedia dell' arte mindörökké hatásos eszközeinek segítségével - el tudta mozdítani a színpadszerűség, a vígjáték irányába. Minden színésznek jut feladat: ki-ki fölvázolhat, néhány szándékoltan elnagyolt vonással, egy-egy karaktert. Szacsvay László például a *Csongor és Tünde* ördögfiókája után előbbre lép a pokolbeli ranglétrán, s igazságosztó szigorúsággal úgy sátánkodik, hogy azért az ördöggyerek hancúrozó kedve, kópésága se hiányozzék játékából. Bánffy György, aki csak nagyritkán jut humorosabb szerepekhez, most - fukar nemesúrként - önmagán is gúnyolódik, s visszafogott alakításával sűrűn megkacagtatja a természetesen ördögpárti publikumot.

Az *Egy nemes emberről és az ördögről* szembetűnően félkész állapotú, de - részben épp ezért - kellemes látványosság, amelynek értéséhez alapvető színházi ismeretek sem kellenek. Kedves naivságán, bumfordiságán mindenki derülhet.

A „bemelegítéssel" tehát nagyjából elégedettek lehetünk : átmozgattuk nevetőizmainkat, nyújtogattuk a nyakunkat, a régies szöveghez igazítottuk fülünket.

Jöhet a „nagyszínház".

Nohát meséljünk!

A Magyar Dekameron - immár az egri vár gyönyörűséges udvarán - pontosan úgy hat, mintha „előjátékokat" fűzött volna egymás utána rendező. Csakhogy: mindez már - látni fogjuk - ide nem illő „kőszínházi fogásokkal" megterhelten, ízlésficamokkal történik. Néző és színdarab megváltozott viszonya, a játék eltérő jellege azonnal fölfedi az előadás hevenyészettségét; a hosszadalmas cselekmény elillantja kezdeti reményeinket és jókedvünket.

Tartalomismertetéssel nem szükséges vesződni, hiszen Boccaccio *Dekameron*-járól zsenge kamaszkora óta mindenkinek vannak megfelelő ismeretei. Hűség és hűtlenség, szerelem és halál, ravaszság és ostobaság, álöltözet és fondorlat - nem hiányzik semmi. Heltai Gáspár egy német nyelvű kiadásból magyarította a világirodalom keleti eredetű közkincsét, Ponciánust téve meg főhőssé. Ez a Ponciánus kénytelen lenne kivégeztetni első házasságából származó egyetlen fiát, egyben örökösét, mert állítólag megkívánta volna az ő szerelmetes asszonyát, új feleségét. Az ifjút tanító bölcsek unszolására hajlandó egy példázatot megszemlélni - s aztán már nincs megállás. Még vége sincs az egyik tantörténetnek, már kezdődik is az újabb - esetleg ellen- - történet. Nem színház ez, hanem az Ezeregyéjszakából is ismerős életmentő célzatú mesesorozat. Szerencsére nem az ezeregyediknél végződik: a pilledő nézőt befejezésképp a gyarló és csalárd, az örökségre fenekedő asszonyszemély női ruhába bújt szeretőjének leleplezése villanyozza föl.

Igazi színpadi játékká aligha válhatna ez az epikus matéria; de, sajnos, mese voltában is töredékes marad.

Már a játéktér sem nyújt kellemes benyomást: Rajkai György várszerű építménye disszonánsan hat az igazi vár előtt. Bizonyos, hogy szcenikailag elkerülhetetlen volt díszletet építeni - ezt azonban jóval több leleménnyel kellett és lehetett volna megoldani, többet játszatva azt a bizonyos „ostromlott várat, gótikus püspöki palotát".

A díszletet csak-csak megszokná, elfogadná a szem - de nem fogadhatja el a fül a Heltai szövegébe folytonosan betolakodó „pesti vicceket". Nem hinnénk, hogy a húsár emelésével kapcsolatos otrombaságot - amelyen persze a közönség kínjában nevet - Nemeskürty szőtte volna bele Heltai művébe. Csak hajszállal jobb, ha a földön heverő halottat „Hulla, hopp!" fölkiáltással kapja vállára az, aki eltakarítani hivatott.

Nagy kár, *hogy* Romhányi csak elméletben vállalkozott irodalmunk elfeledett értékeinek újraélesztésére - s a gyakorlatban már (nyilván akarata, szándéka ellenére) csakis nyári bolondságot szervezett. Mindegy, hogy tőle származnak-e az aktuális poénok, avagy színészei túlzott jókedvének, olykori ripacskodó hajlamának engedett túlontúl gyakran - a végeredmény: a darab legfőbb értéke, nyelvezete megrokkan. (Természetesen nyugodtan el lehet rugaszkodni - véleményem szerint - a mégoly ápolandó, sőt klasszikus szövegektől is, kiváltképp vígjáték esetében. De ez csak akkor hoz művészi eredményt, ha az újítás, a „bemondás" valamiképp, tartalma vagy formája szerint, kötődik az eredetihez. Jobb híján egy példa: Görgey Gábor *Hírnök jő* című, részben Vörösmarty-tirádákból összeszerkesztett abszurd komédiájában megengedhette magának a színész, hogy a feladata teljesítése után hősiesen kimúló Hírnöktől megkérdezze: „Hová merült el szép szemed világa ?" A morbid rögtönzés „Vörösmartyn belül" maradt - sikere volt, indokoltan. Ugyan-ez akcióban is elképzelhető. Egerben Romhányi nem ügyelt arra, hogy „Heltain belül" maradjon az előadás; a poénok, rögtönzések nagy része kilóg a négyszáz év előtti alkotásból; nincs hozzá semmi köze.)

A bemutató előadás éppen hogy csak elkészültnek, kuszának mondható. Helyenként fedezhető föl csupán a rendező keze nyoma (s igazságtalanok lennénk, ha nem jeleznénk: ezek a lelkiismeretesebben, alaposabban kimunkált részek -

Voith Ági **az** Agriai Játékszín előadásán (MTI fotó)

például a kincsestorony „meglékelése" - ügyesek, ötletesek is). A színészek igen sokszor „önmagukat rendezik", amiből zavarodás ugyan nem támad a tágas színpadon - de a puszta színészi rutin, jóakarat, lelemény kevés a jó produkcióhoz.

Nagyon sok - és részben elháríthatatlan - külső és belső oka, magyarázata lehet annak, hogy ez az előadás a bemutatón csak úgy tett, mintha létezne - valójában nem létezett. Tudjuk azt is, hogy a bevezetőben oly hangsúlyosan emlegetett körülmények nemcsak a közönségre, hanem a művészkollektívára is erősen hatnak: valószínűleg a legrutinosabb színésznek sem mindegy például, hogy amikor a színen épp esőcsinálás folyik, akkor valóságosan is zuhogni kezd, a nézők pedig kinyílni nem akaró esernyőkkel vacakolnak, vagy hanyatt-homlok menekülnek a püspöki árkádok alá. Mindezt figyelembe véve is tény, hogy az egri előadás gyöngeségéért nem a körülmények, sokkal inkább a határozott elképzelés és a következetes, energikus munka hiánya felelős. Sokadszor sajnálkozunk ezen: Heltai művének szelleméből így vajmi kevés juthatott el a közönséghez. Jószerivel csupán az erotikus mozzanatok - amíg el nem unjuk őket a „túladagolás" következtében.

A játszó személyek

Az egri előadáson csak a rendező veszíthetett (egy jó lehetőséget tehetsége, tudása bizonyítására); a színészeknek nincs veszítenivalójuk. Szembetűnő, hogy - habár magát az ügyet, az Agriai játék-szín eredeti célkitűzéseit és eszméit kétségkívül támogatják - a produkcióval való kapcsolatuk alkalmi és felületes. Ez véletlenül sem jelent lelkiismeretlenséget! Ebben a gárdában a fiatalok is tapasztalt színészek: képességeikből, szakmai fölkészültségükből, személyes vonzerejükből és népszerűségükből épp annyit használtak, amennyire a tisztes szerepformáláshoz szükség volt, s amennyit a rendezői koncepció lehetővé tett.

Színészi alakításokról így nemigen beszélhetünk. Bessenyei Ferenc és Ruttkai Éva (a Fejedelem és a Fejedelemné) puszta jelenlétével is nagy sikert arat s légkört teremt - ez azonban nem Ponciánusé és a csalárd feleségé, hanem csakis a sajátjuk. Maros Gábor az „előjátékban" sem nagyon játszhatta ki ma-gát, a Dekameronban pedig igazán nem irigylésre méltó a helyzete: már-már szerelmeskedne őt fondorlatosan elcsábítani akaró mostohájával - de a fiúi hűség visszaborzasztja; aztán szólana az igazságról, de ezt a jövendölés miatt nem teheti. Bánffy György Bálint mestere gyönyörűen beszéli Heltai nyelvét, s ezért föltétlen elismerés illeti, de már kevésbé azért, hogy a figura nyelvleckét adó tanárrá sótlanodik. Agárdi Gábor bátran alkalmazza a tőle megszokott harsányabb hangot; az ő komédiázása találja el -- túlzásaival együtt is - azt a stílust, amely az előadáshoz illik. Jó társa a folytonosan begyulladó, fejében sunyi gondolatokat forgató Szacsvay László. Bodrogi Gyula az egyik pillanatban nagyszerű művész, a másikban eladja üdvösségét - és a jelenetet -- egy gyönge poénért. Szabó Tünde és Voith Ági sűrűn és vonzón kicsaponganak.

Értelme

Heltai Gáspár a maga Száz fabulájának mindegyikéhez értelmezést is illesztett, sőt, ezekért nagyobb elismerést, sikert remélt, mint a mesékért. A kritikus sem írásáért, sem pedig ezért a záradékért nem remél semmit. Rögzíti: a *Magyar Dekameron* persze vastapsot kapott. Mégsem lenne helyes a tapshangerőn lemért siker hullámain ringatózni. Az Agriai Játékszín már második bemutatóján világosan példázta egy nemes elképzelés megvalósításának nehézségeit, buktatóit. Nincs azonban veszve semmi, ha a jobb sorsra érdemes társulat s főként a fiatal rendező minél előbb talán már most - megkezdi a higgadt fölkészülést a következő, sikeresebb nyárra.

Heltai Gáspár: Magyar Dekameron (Agriai játékszín)

Színpadra alkalmazta: Nemeskürty István. *Rendező:* Romhányi László. *Díszlettervező:* Rajkai György. *jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Ruttkai Éva, Bessenyei Ferenc, Agárdi Gábor, Voith Ági, Bodrogi Gyula, Bánffy György, Szabó Tünde, Maros Gábor, Szacsvay László, Várdai Zoltán.

BÁNYAI GÁBOR

Petruska, avagy az anyag küzdelme a rendezővel

Kazimir Károly Körszínháza évek óta borotvaélen táncol. Nagyjából azóta, amióta a népművelő színház fogalmát kezdte tágítani, s általában a színház mai funkciójának kérdését feszegetni. Amióta úgy gondolta, hogy a színházi kifejező-eszközök bővítésére a legmegfelelőbb út: igazi drámai anyag nélkül megalkotni, létrehozni az egyértelműen játékszíni hatást és élményt. Ebben másodrendű, hogy egzotikus tájak és nem ismert népek költészete felé fordul, hogy a kísérletezést a furcsával is tetézi.

Kazimir produkcióit már évek óta nem attól féltjük, hogy a rendező megbirkózik-e az általa választott anyag kuriozitásával. Sokkal inkább attól, hogy milyen arány alakul ki a drámaiatlan anyag és a színházi ötletek között. Már régen nem a választáson lepődünk meg: Kazimir öntörvényt teremtett, s most már ehhez kell mérnünk teljesítményeit.

Kazimir az elmúlt évek során oly sokat kipróbált már újfajta színházában, hogy akár csendes összegezésre is gondolhatott. A Körszínház e nyári bemutatója volt az elmúlt hat év alatt a legtöbbet ígérő vállalkozása. A bizonyítás lehetőségét kínálta.

A Petruska mint dráma

Az olasz nagyopera tökéletességig fejlesztett vívmánya volt a zárt számok, jelenetek és áriák olyan sora, amelyek önmagukban is kerek egységnek bizonyultak, ám igazi értelmüket csak egymáshoz való viszonyukban, egymás révén nyerték el. A drámai szerkesztés-nek ez a módja azóta már sokat próbált, sok vihart megért és átélt. De életképes akkor maradhatott, ha minden egyes egysége önálló, önmagában is jelentést hordozó dramaturgiai funkcióval bírt. Csakis úgy válhattak az egyes epizódok a nagyobb összefüggés logikus elemeivé.

Természetesen nemcsak az opera élt ezzel a dramaturgiai szerkesztéssel, ha legnagyobb tökéletességre ott tett is szert. Kazimir játékai is minden esetben erre a technikára épülnek. Éppen ezért választhat bárhonnan alapanyagot: a japán vagy az indiai költészetből, a török vagy az európai folklórból, eseten-ként pedig akár epikusságukkal tüntető nagyregényekből. Nem az összefüggő történés érdekli, hanem a látvánnyá szervezhető és így jelentéssel felruházható, egymástól elkülönülő epizódok. Kazimir dramaturgiájában a vásári komédiákból és a misztériumokból leszűrt improvizációsor visz el a feltételezett célig. A kitérők dramaturgiája ez - és a visszacsatolás mértékén múlik sikere vagy bukása.

A Petruska mint irodalmi alapanyag tökéletesen beleillik ebbe a Kazimir-féle dramaturgiai elképzelésbe. Hiszen benne a népmese és a népeposz, az anekdota és az adoma szabályai szerint mindig oldalirányban jutunk el a végkifejletig. *Azaz* a történések, bár egy-egy lépéssel közelebb visznek a célhoz - többnyire a boldog beteljesüléshez -, a stációk önmagukban statikus, mégis feszültséggel teli állomásként funkcionálnak.

Az alapképlet egyszerű, és mint dramaturgiai eszköz is amolyan archetípus: a főhős jobb sorsot keresvén vándorútra indul, majd számos kaland után visszatérve lehetőséget nyer a boldogabb életre. Ebbe a képletbe rengeteg dolog behelyettesíthető. *A Petruskában* olyan hősről van szó, aki átalakulni is képes, aki önmaga átváltozásaiban nem egy sorsot, hanem általánosítható életeszményt testesít meg. Nemcsak a dramaturgiai képlet archetípus tehát: a játékot összetartó figura - figurasor - is az.

Petruska az örök nevettető, a vásári bábu, aki percnyi örömöt tud lopni a keserves életbe. *O* az, akit gyermekkorunkban még csak nevetünk, de már boldogok vagyunk láttán, s akit csak felnőttként tudunk megérteni. Petruska mindenütt jelen van, mindenhol létezik, a gyerekek legalábbis minden országban ismerik: lehet, hogy Vitéz Lászlónak, Guignol-nak vagy Punchnak hívják, de teste-lelke mégiscsak egy. Petruska az emberekért, a nevetésért vívott harcában állandóan konfliktusokba keveredik. Hiszen neki mindenki az ellensége, aki nem mer, nem tud vagy épp nem akar nevetni. Más szóval: megtisztulni.

Ne kerülgessük tovább : *a Petruska* mint drámai alapanyag végül is a művészet feladatáról és a művészetbe vetett örök hitről szól. Épp ezért olyan szerencsés választás Kazimir részéről.

A laza eseménysor kettős lehetőséget kínál. Egyrészt módot ad a felszabadult komédiázásra, a vásári színjátszás valamennyi elemének feltámasztására, a vaskos szóviccektől a nem kevésbé vaskos gesztusrendszerig; módot arra, hogy cseppet sem intellektuális mezben közvetítsen nagyon is intellektuális és korszerű mondandót. Másrészt azt is lehetővé teszi,

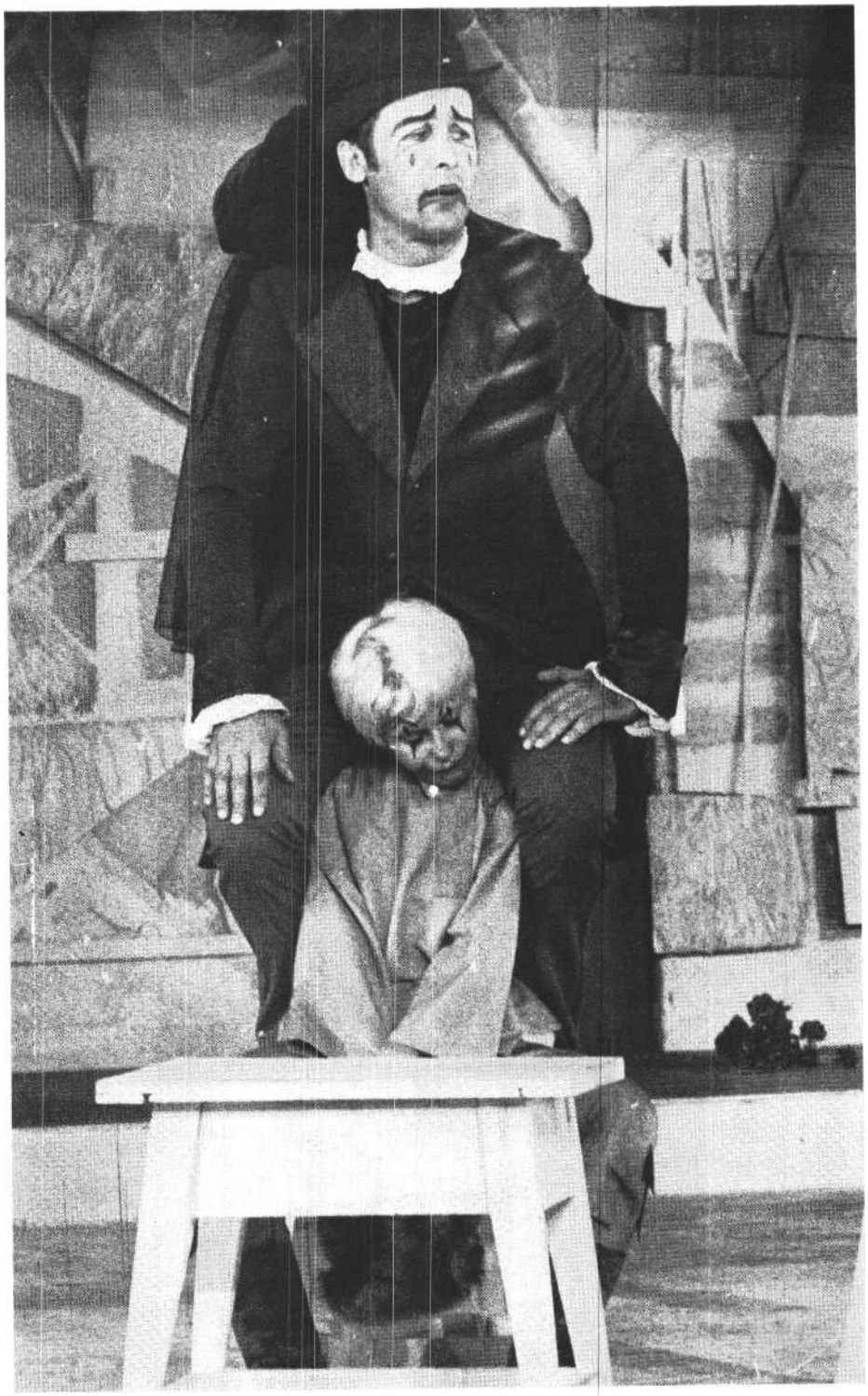
Jelenet a Körszínház Petruska-előadásából

hogy Kazimir színházának mintegy összefoglalása legyen: hitvallás a színházról.

Kazimir megtalálta azt a nagyszerű és valóban drámai alapanyagot, amely tökéletesen megfelel a maga választotta elképzeléseknek. Nem kell tehát rajta erőszakot elkövetni ahhoz, hogy alkalmas legyen egy buffósorozat céljaira. Kazimir, aki a népművelő színház legősibb válfajait feltámasztva küzdött ki magának sajátos formanyelvet, logikus úton jutott cl e formanyelv legalapvetőbb és legősibb hordozóanyagához.

A Petruska tehát egyfelől laza jelenetsor, amelyben nagyszerű bohóctréfákra nyílik alkalom, ahol történetről történet-re bizonyosodik be a nevetés fontossága. És miközben minden jelenetben lelepleződik a világ valamelyik csücskében a rossz, a Búbánat, mi egyre többet tudunk meg önmagunkról és művészet erejéről. Tehát végső soron a mi drámánkról van szó, helyettünk páholnak cl vagy nevetnek ki valakit, helyettünk sírnak és szenvednek - de minket váltanak meg. Mire Petruska megjárja a maga útját a világban, addigra már nemcsak a rosszakat tette nevetségessé, s a jókat boldoggá - elmenekült már a Búbánat elől, s el-rejtett bennünket is előle. Mert már hiszünk benne: nem vagyunk egyedül, hát győzhetünk is.

A Petruska a legjobb dráma azóta, amióta Kazimir a Körszínházban nem drámákat mutat be.



Petruska (Esztergályos Cecília) és a Búbánat (Nagy Attila)

Amiről az előadás (nem) szól

Díszlet nincs. Ez a kisebbik baj. játéktér sincs. Mintha fölösleges kolonc lenne. Találomra vetített háttér, néhány jelöletlen jelzés. Ezen kívül valami, ami nem hangsúlyozottan színpad, csak egy kopár és funkciótlan, néhol lejtős dobogó.

Elkezdődik a játék. Megelevenedik Petruska, a báb. Feleséget választ, kocsmába jár, iszik és szomorkodik. Pontosan nem tudni, miért, de nagyon. Oly-annyira, hogy meg is jelenik a Búbánat, s a nyakára telepszik. Teheti, Petruska vidám legény, rajta senki sem fog ki. Csak az ital. Melyet bánatában ivott. Felesége, Tatjána eközben egy magyar huszárral játszik a játszótéri csúszdán, aminek az a vége, hogy a huszárról ki-derül: inkognitóban az idei magyar foci-bajnokcsapat tagja, s hogy zöld-fehér neglizsében és káromkodva halált meg-vető bátorsággal tud futni, ha kibabrál-nak vele. Most már érthető, ha ezt Petruska sem bírja tovább, s úgy dönt, világgá meg. Ezt tetézi azzal a fogadalmával, hogy addig vissza sem tér, amíg a feleségénél bolondabb asszonyt nem talál.

Ekkorra a kritikus elvesztette a fonalat, mert eközben látott *orosz* néptáncparódiát, naturalista kocsmajelenetet, mesebeli Búbánatot, röhögtető bojárokat. Csak azt nem tudja, mindennek mi az értelme.

Pontosabban annyi, hogy Petruskát végre cl lehessen indítani világkörüli pályáján. No persze nem azért, hogy bolond asszonyt találjon. De akkor miért? Az ezután következő tréfasorozatból ez aligha akar kiderülni. Hiszen az rendben van, hogy Vitéz Lászlóként Faust doktor szolgálatába áll, azon a címen, hogy a Faust-monda és a Petruska-mondakör rengeteg hasonló irrealitáselemet tartalmaz, s végső soron mindkettő az élet és a szépség, a művészet és a hivatás, a boldogságkeresés kérdéseit feszegeti. De hogy kerül ide az egészen más szellemiséget tükröző Gounod-opera parafrázisa?! A két mondakör összekapcsolása gyümölcsöző drámai ötlet - lehetne -; az operaparafrázis szellemes paródialehetőség egy esztrádműsorban. A kettőnek egymáshoz annyi köze van, mint a Búbánatnak Luciferhez vagy a Sátánhoz vagy épp Mefisztóhoz.

Petruskát még igen sokfelé elveti jó- vagy rosszsorsa. Feltűnik rablók közt igazságot tevő népi hősként csakúgy, mint kéjleső papokat kinevettető és megleckéztető kópéként. A néző jámbor - mint a tehénnek öltözött Búbánat-, s már ismét kezdené felismerni, miről is van itt szó. De megint zavarba jön. Mert egyszer csak Petruska űrhajósként tűnik fel, s társával eljátssza a közönségnek az ő épülésére és az hasát szaggató nevettetésére a szovjet-amerikai űrtalálkozót. Püff neki!

Tisztában vagyok azzal, hogy a vásári játékok egyik alapvető és éltető eleme az ironikus aktualizálás, hogy joga van, egyszerűen dramaturgiájához tartozik a napra kész szellemesség De ennek szervesen bele kell épülnie az egész dramaturgiába: ha másként nem, hát szellemisége folytán. De ha egy jó ötletért a koncepciót is eladja: ez csak kárára válhat a színháznak. Kazimir évek óta próbálgatja a különféle idegen játékstílusokat. Ő is, színészei is nagy készségre tettek ebben szert. Bátran kereshetik hát a legkülönfélébb elemeket. De csak egy határozott cél érdekében. A dolog másküllönben nem szórakoztat.

Petruska (Esztergályos Cecília) megleckézteti az ájtatos papot (Körmendi János) (Ikládv László felvételei)

Pedig itt igazán megvan a lehetőség arra, hogy felvonuljon a teljes arzenál. Hiszen Petruska jár Csehországban és Itáliában, Németországban és Angliában, Bajorországban és Párizsban. Kazimir ragyogó érzékkel veszi észre, hogy itt alkalom kínálkozik az egyes népek karakterének és játékstílusának távolságtartó, nem kevéssé ironikus bemutatására. Persze mindezt azért, hogy eközben Petruska vándorlása során egyre többet tudjunk meg a művészet és a nevettetés jobbító-szebbítő szerepéről. Csakhogy ez utóbbiról minduntalan megfeledkezik az előadás. Marad a paródiasor, melynek elemei teljesen szétválnak, egymáshoz semmi közük. Az előadás vélt céljához még kevésbé.

A baj onnan ered, hogy az egyes *rész*-történetek nincsenek igazán végiggondolva, beleillesztve a nagyobb egészbe. Mindegyikőjük szól valamiről: az egyik arról, hogyan kell lóvá tenni a nőcsábász papot és a hiszékeny férjet, a másik arról, miképp kell megleckéztetni a vendéglőst, aki csak házaspároknak ad ki szobát, a harmadik arról, hogy Angliában többnyire angolul beszélnek, a negyedik arról, hogy a történet, ami jó volt az *Ezeregyéjszakában*, az miért ne lehetne jó a Petruskában is, az ötödik... A lényeg annyi, hogy ezek együtt nem szólnak semmiről. Az egyedi és egyenként kacagtató történések nem emelkednek az általánosíthatóság szintjére. Pedig ezzel a tudatossággal már a népköltészet is rendelkezik. S ha Kazimir Károly ki akarja alakítani színházának félre nem érthető nyelvét, előadásokon átvonuló közös eszköztárát és formajegyeit, akkor erről a tudatosságról most már ő sem mondhat le.

Két színházi pillanat

Nem először kell szólni Kazimir rendezéseinek erről a széteséséről, amellyel saját maga akaszt ballasztot érdekes kísérleteire. A legutóbbi rendezésekben azonban még egy új vonás is megfigyelhető. Kazimir az egyes részek végére csodálatos kódákat talál ki. Ilyenkor megállítja az önmaga által diktált és nem bírt óriási tempót, s a lélegzetvételnyi szünetben igazi színházat teremt. Ilyen volt például a Malraux-előadásban az első rész végén a kivégzésjelenet, s ilyen most is, ugyancsak az első rész végén a megelevenedő bábu pantomim-jelenete. Ebben a csodálatosan szép öt percben Kazimir és az itt aztán valóban remeklő Esztergályos Cecília vallomását

láthatjuk-hallhatjuk a művészetről, az emberségről és a hitről. Arról, hogy a hittel a csillagok is elmozdíthatók, hogy csak szenvedve, de töretlenül és alázattal szolgálhatják a művészek az életet. S a végére még egy líraian keserű fintor is jut -- mindennek nem az értelméről, hisz az kétségtelen, hanem arról, miként szokták ezt általában fogadni. Ebben az öt percben az van benne, amiről az egész előadásnak szólnia kellene. Amiért igazán érdemes lenne ezt a három órát eltölteni. Ez az ötpercnyi diadal megtisztít és felemel, megkönnyeztet és hivővé tesz.

Azután a második részben minden ugyanúgy folyik tovább, mint az elsőben, mintha ez az összefoglaló érvényű és előremutató kóda sohasem lett volna. Petruska csavarog még, megleckéztet és igazságot tesz, bohóckodik és pajzánkodik -- azután hazatér Tatjánkájához, el-hagyott kis feleségéhez. Felülkerekedik a Búbánaton, győz az ő nevetése.

Vége az előadásnak.

Azaz mégse. Megjelenik három bohóc a színen, s következik egy húszperces bohóctréfa. Aminek semmi, de semmi köze a darabhoz és az előadáshoz. De amelyik az előadás helyett is elmondja a lényeget, s ismét csak a művészet és az emberek viszonyáról, arról, mit jelent sírni és mit nevetni, Szuhay Balázs, Rátonyi Róbert és Körmendi János felejthetetlenül szomorú bohócai láttán hasunkat fogjuk a nevetéstől, és félünk: még elsírjuk magunkat.

Huszonöt perc a három órából; huszonöt olyan perc, amely teljesen el-különül a többitől. Huszonöt perc, s benne két zseniális clown: Esztergályos Cecília és Körmendi János. Ne legyünk telhetetlenek.

Amióta a Körszínházból a kör-jelleg már biztosan kiveszett, még sohasem talált ki a maga és együttese számára ilyen nagyszerű lehetőséget a színpadra alkalmazó Kazimir Károly. Kár, hogy a rendező Kazimir Károly nem hagyta magát legyűretni a nagyszerű anyag által.

Petruska (Körszínház)

Fordította: jánosy István és Romhányi József. *Rendezte:* Kazimir Károly. *Zenéjét összeállította:* Prokópius Imre. *Dalbetétek* Kaláka-együttes, *Díszlettervező:* Rajkai György. *Jelmeztervező:* Márk Tivadar. *Koreográfus:* Ligeti Mária.

Szereplők: Esztergályos Cecília, Drahota Andrea, Nagy Attila. Rátonyi Róbert, Komlós Juci, Körmendi János, Benkő Péter, Jászai László, Lengyel Erzsi, Jani Ildikó, Gór-Nagy Mária, Verebes Károly, Székhelyi József, Szuhay Balázs, S. Tóth József, Kollár Béla, Kovács Gyula.

PÓR ANNA

Arisztophanész noster

Apáink birtokba vették és irodalmunk klasszikusai közé sorolták a latin költőt, „Horatius noster"-t. Pécsett most Arisztophanész utolsó ránk maradt komédiájának, *a* Plutosznak (A gazdagságnak) magyarországi bemutatója alkalmával két fiatal színházi ember munkája, Katona Imre átdolgozása és Karinthy Márton rendezése nyomán a görög költőnek újszerű hazai birtokba vételével találkoztunk.

Arisztophanésznek, az európai komédia ősatyjának megközelítése, az óattikai komédiák életre keltése írók, költők, rendezők évszázados nagy próbatétele. A „gráciák neveletlen kedvence" ellenállhatatlanul vonzó, ám úgy tűnik, annál nehezebben meghódítható egyéniségnek bizonyult mindenkor. Hazánkban is számtalan színpadra állítása közül elenyészően kevés művészileg valóban jól megoldott előadását tartja számon a magyar színháztörténet. A politikai szatíra e nagymesterének műve oly szervesen nőtt ki a görög társadalom világából, oly mértékben összefonódott az V. századi Athén életének politikai és kulturális viszonyaival, hogy eredeti funkciójából kiragadottan nem egykönnyen illeszkedik későbbi korok színpadára. Pamfletszerű politikai szatíráinak események-re, személyekre való utalásai, mint ismeretes, nehezen is érthetők lábjegyzetek nélkül. De a darabok szerkezete sem igen illeszkedik a később kialakult dramaturgiai tradíciók rendjébe. Hadd idézzük kiváló ismerőjét, Devecseri Gábort: „Az ókomédiának, a szüreti és termékenységi ünnepek színházi megjelenítésének törvényes és rendes szabálya volt mindaz a rendkívüliség és látszólagos szabálytalanság, amely Arisztophanész komédiáit feszíti."

Az ősnépek termékenységi kultuszai és így a Dionüszosz isten ünneplésekor is előadott sokszor obszcén cselekvések a termékenység elősegítését célozták. Ennek távoli leszármazottja, az arisztophanészi trágár csúfolódás csak kellő rendezői tapintattal, a nagy ókori moralista erkölcsi magatartásának tévedhetetlen érzékeltetésével állítható ma helyes színpadi perspektívába.

Arisztophanész komédiáinak meséje javarészt fantasztikus jellegű. Hősei rendszerint a társadalmi viszonyok megváltoztatásának valamilyen megvalósíthatatlan tervét, utópiáját próbálják végre-hajtani. A Pécsett most bemutatott, nálunk eddig előadatlan komédiája a gazdagság kérdését veti fel. Plutosz, a gazdagság megszemélyesítője, Zeusz akaratából vak, nem látja, kihez tér be, és így henyélő, munkátlan, hitvány embereket ajándékoz meg önmagával, a derék, dolgos népet pedig elkerüli. Kremilosz, a szegény földműves meseszerű körülmények között megszerzi magának Plutoszt, és elhatározza, hogy visszaadatja szeme világát, hogy ezután az igazság érvényesüljön, és az arra érdemeseket választhassa ki magának Plutosz. De megjelenik a dolgos emberek eddigi hűséges társa, Pénia asszony, a szegénység képviselője, és azt bizonygatja, hogy a szegénység ösztönző hatása nélkül senki sem dolgozna, és úgyszólván megállna a világ. (A módosult világrend tehát újabb torzulásokat vet majd felszínre, mondja Arisztophanész, de a javak igazságtalan elosztásának problémáját csak felvetni tudja, megoldani természetesen nem.) A szegények elkergetik Péniát, és birtokba veszik a látóvá tett Plutoszt. Erre teljesen felfordul a világ. A derék, dolgos emberek bőségben élnek, viszont pórul jár a rágalmazó, besúgó Szikophanta és a gazdag vénasszony, aki eddig pénzével tartotta maga mellett fiatal szeretőjét. Az istenek és a papok fölöslegessé válva most már a volt szegényekkel próbálnak egyezkedni. Végül a dionüszoszi komédiák szokásos módja szerint ünnepi menettel, lakmározással zárul a játék. Ennyi az eredeti komédia.

A gazdagodás társadalmi következményeit, a szegénység, a jólét és a munka időszerű problémáit feszegető komédia tág teret enged a legkülönfélébb modern színpadi megközelítések számára. Dullin 1938-as, Atelier színházbeli rangos előadása óta számos görögországi és a baalbeki fesztivál műsorán is szerepelt, Párizsban többek között 197o-ben (Gabriel Monnet rendezésében) revüszerű kosztümökkel, modern zenével és eredeti szöveggel adták elő. Legutóbb az olasz Ronconi a Plutoszból és több más Arisztophanész-komédiából az edinburghi fesztiválon utcán előadott, nagy-vonalú társadalmi szatírát mutatott be *Utópia* címen.

A Pécsi Nemzeti Színház előadása egészen más szemszögből, mai társadal-

munkban visszhangot keltő oldaláról, „mai közérzetünket belopva" közelítette meg a gazdagodásról és a velejáró torzulások veszélyeiről szóló antik példázatot. Ez utóbbi gondolatot továbbgondolva, - élezve, a komédia szövegét csupán alapanyagként kezdve, a mai dramaturgiához közelítve szerkesztették át a darabot. A torzképszerű tipikus maszkokat, általánosító színpadi alakokat és jellegzetes szituációkat kibontakoztatva több más Arisztophanész-műből ötvözött előjátékkal és több helyütt beleszőtt újabb jelenetekkel kibővítve egész estét betöltő darabbá kerekítették az eredeti komédiát.

„*A Plutosz* számomra . . . stílusgyakorlat és klasszikus lecke. Olyan próbatétel, ahol tudni kell azt is, hogyan folytassuk a versmértéket, és legyűrve a szorongást, oldottan kell szőni a sorokat Arany János magyar jambusai közé" - vallja az adaptáló Katona Imre. Csakugyan sikerült „lábjegyzetek nélkül", a korra való túlságosan konkrét utalásokat lehántva megszólaltatniok a művet. „A konkréton túlmutató általánost keressük, elkerülve Arisztophanész előadásainak nagy veszélyét, a túl direkt aktualizálást, ám megőrizve annak vagdalkozó szenvedélyességét . . ." - vallja közös célkitűzésükről Karinthy Márton. Nem mindenkor teljesen egységesen, de lényegét tekintve feltétlenül sikeresen és meggyőzően oldotta meg a rendezés az Arisztophanész-előadások másik nagy problémáját, a játékstílus kérdését is. Ennek ókori eredeti mikéntjéről vajmi keveset tudunk, de amúgy sem tudnánk ma élni vele. Pécsett ezúttal az erőltetett archaizálást, valamint a kabaréstílus szokványos buktatóit biztos ízléssel elkerülő, egészséges, fiatalos „vagdalkozó szenvedélyű", friss, csípős levegőjű komédiázást láttunk, amelynek sodrásában az arisztophanészi vaskosságokat (bár ezekből - uram bocsá, más komédiákból is idegyűjtve - kissé túl nagy bokrétát kaptunk) a szenvedélyes igazmondás légköre tudta természetessé, elfogadhatóvá tenni.

Az előjátékkal - keletkezésének körülményeire utalva - a Dionüszosz-ünnep alakoskodó maszkás játékainak keretébe foglalták a komédiát. Az antik „nagy Dionüsziák" féktelen világa némileg a magyar népünnepély játékosabb légkörévé enyhült, de sebaj ! Ahogy Arany János költői nyelve az „attikai sóhoz" a magyar népi humor „savát-borsát" vegyítve a magyar nép számára birtokba vette a görög költőt, úgy hadd fogadja be most farsangi maszkás játékaink közé a gazdagságról szóló komédiát a magyar színpad is. (Különösen mulatságos népi játékötlet a párkák fonalát parodizáló „jóslatvárás", a nem létező fonalat gombolyító szegényemberek pantomimja.) Am ez a farsangi derű az átírt darabban a játék vége felé haladva egyre elgondolkodtatóbb, már-már ugyancsak keserű felhangokkal is vegyül. A szegény dolgos emberek szerencsésen kiűzik maguk közül a Szikophantát, az álnok besúgót, „aki Közköpü volt" „rá nem tartozókban", és „más bajára ette" kenyerét, ám lassan önmaguk is olyannyira a Plutosz-imádat esztelen rabjaivá lesznek, hogy a Gazdagság istene keserűen csalódva ismét vándorbotot fog, és vakságát visszakívánva útra kel, mert akiket önmagával megajándékozott, azok között már hiába keresi az embert. A játék végét jelző farsangi tréfa oldja fel az elkomorodó pillanatot.

Harsány nevetést és elgondolkodtató meghökkenést kiváltó, egyéni felfogású Arisztophanész-megközelítést láttunk. Adaptálás és színpadra állítás gondosan kimunkált, egységes koncepcióra vall. Mégsem hallgathatjuk el, hogy időnként az az érzésünk támadt, hogy a társadalmi szatírának ez az antik őse oly sajátosan öntörvényű, kristálytiszta képződmény, amely még az ilyen szakszerű és szellemes beavatkozást sem viseli el kisebb-

nagyobb csorbulások nélkül. Talán két jellegzetesebb példára utalnánk. Az ókomédiák ideológiai magvát hordozó „agon"-nak (versenynek, vitának) ezúttal igen komoly jellege van. A verseny-ben vesztes Pénia érvelése a szegénység serkentő és a gazdagság rothasztó hatásáról az érvek és ellenérvek pattogó pergőtüzében világítja meg a mű legsúlyosabb gondolatát. Ezt a feszes szellemi párharcot e helyütt *a Lüszisz*tratéból át-ültetett (ott a maga helyén tökéletes drámai funkciót betöltő, emitt viszont funkció nélküli nevettető „bemondásokká" üresedett) szexuális célzásokkal bővítette ki az átdolgozás. Ami által a Péniát játszó színész kissé bizalmaskodó előadását hozzátéve pillanatnyilag csakugyan nevettetőbbé, de tartalmában elmosódottabbá vált a tömör, lényegretörő vitajelenet.

Az arisztophanészi szerkesztés ugyanis látszólagos lazasága mellett feszesen célratörő: *a Plutosz* minden mozzanata az alapeszme megismételt kifejezését szolgálja. A más művekből *(Békák, Madarak, Lüszisztraté* stb.) túl nagy adagban beiktatott szövegrészek ezúttal nemegyszer a céltól eltérítő komikus ötletekké, gegekké válnak, amelyek időnként óhatatlanul felhígítják az eredeti mű körvonalait, határozott szituációit.

Az előjátékot is önmagában szellemesnek és dramaturgiailag indokolhatónak, de hatásában mégis túlméretezettnek, szerteágazónak éreztük. A beiktatott mulatságos epizódok értelemszerűen csakugyan exponálták a szituációt, de zsúfoltságukkal mégis elterelték a néző figyelmét az eredeti komédia tökéletes drámai feszültségű indításáról. Ebben ugyanis a szolga Karión szitkozódik, mert urával teljesen értelmetlenül rongyos, vak csavargót kell kísérnie. Csak hosszas késleltetés után tudja meg vele együtt a néző is, hogy ura Apollón rejtélyes jóslatának engedelmeskedve követi az elébe vetődött ismeretlen idegent. Majd újabb késleltetés után tudjuk meg, hogy a tévelygő vak koldus maga Plutosz.

Az átdolgozót az alapszöveg ilyenfajta fellazításainál nyilvánvalóan a színészeknek némi játéklehetőséget, a közönségnek mulattatást nyújtó színpadi szükségszerűség vezérelte. Annál is inkább megérthető a szövegnek ilyenfajta „feldobása", mert a rendezőnek ezt az általában nagyobb színpadokon vagy szabadtéri fesztiválokon érvényesülő komédiát ezúttal a kamaraszínház miniatűr méretei közt kellett sikerre vinnie, ahol kevés lehetőség nyílott arra, hogy a táncnak, zenének, általában a karnak nagyobb tömegeket mozgató dekoratív lehetőségeivel dúsítsa fel a rövid eredeti szöveget.

A kis színpadon Najmányi László kitűnő játékteret biztosító, kék leplekből készült díszletei között a rendező ötletesen, jó iramot diktálva pergeti elevenen, mozgalmasan a játékot. Az alsó és felső színpadtér szellemes kihasználásával elevenedik meg előttünk a Plutosz-kultusz misztikus szertartása, majd az egyre marakodóbbá váló tömeg arany-borjú körüli frenetikus tánca.

Az együttes meggyőződéssel és élvezettel tolmácsolja a komédiát. Arisztophanész és Kremilosz kettős szerepében Kézdy György kitűnő rátermettséggel, nagy határozottsággal vezeti az egész játékot. Kremilosza hitelesen járja be az utat a társadalmi igazságtevést elhatározó szegény földművestől, a Plutosz házigazdájává vált, már-már hatalmaskodó népvezérig. Energikus alakítását szerencsésen ellenpontozza szolgájának, Karionnak szerepében Szegváry Menyhért bohókásan játékos, könnyed, sokszínű farsangi komédiázása. Szellemes rendezői fogással Plutosz és Pénia szerepét egyazon színész, Faludy László játssza hatásos színpadi jelenléttel, sok bölcsességgel és humorral. A játékában pillanatokra felvillanó kissé operettes árnyalatokat feledteti a szép befejezés: az embert kereső, csalódott Plutosz tragikus egyszerűsége. A Szikophanta visszataszító szerepében figyelemre méltó, gyilkosan komikus alakítást nyújt N. Szabó Sándor. Tetszett a vénasszony groteszk epizódját hitelesen és mértéktartással megformáló Sólyom Kati. A szegény földműves feleségét alakító fiatal Joó Katalin érdekes színpadi megjelenése érzésünk szerint a későbbiek során jobban testére szabott szerepekben a mostaninál hatásosabban fog érvényesül-ni. Paál Lászlót biztos tudása és fanyar humora segítette a Karvezető és különösképpen a jómódú szomszéd nem éppen könnyű jeleneteinek tapintatos megoldásában. Harkányi János, Bobor György és Takács Gyula egyaránt hasznos részt-vevői az előadásnak. Jól sikerültek, szellemesek Najmányi László jelmezei.

Arisztophanész: Plutosz (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendező: Karinthy Márton. *Díszlet- és jelmeztervező:* Najmányi László.

Szereplők: Kézdy György, Szegváry Menyhért, *Joó* Katalin, Sólyom Kati, Faludy László, Paál László, Harkányi János, Bobor György, Takács Gyula, N. Szabó Sándor.

CSÍK ISTVÁN

Hol terem a magyar néző?

Az országjáró paraván

Nem ismerem a statisztikát, mégis, majdnem bizonyos vagyok benne, hogy az előadások számát tekintve az Állami Bábszínház a világ legnagyobb színháza. Évente több mint másfélezerszer jelennek meg a bábok a paraván felett, s e másfélezer előadás közel kétharmadát az úgynevezett vidéki társulat produkálja.

Különös sorsú előadások ezek. Találkozhatunk velük Zalától Szabolcsig, Békéstől Nógrádig minden megyében, a fővárosban azonban elég ritkán, s akkor is elsősorban a peremkerületekben. Százezrek látják őket évről évre, de a szakmai kritika szinte sohasem foglalkozik velük. Pedig ezeknek az előadásoknak a nézőterén ülnek, tapsolnak, visongnak a majdani színházlátogatók; ezeken az előadásokon találkoznak először a színház varázsával, azzal a sajátos világgal, amely ha megragadja őket, egész életüket gazdagabbá teheti.

Nem lehet közömbös egyetlen színházat szerető ember számára sem, hogy a kis nézők mit kapnak és hogyan. A gyermekek rendkívül fogékonyak, s nagyon hálásak azért, amit nyújtanak nekik; de ha a színházzal való első találkozások szerencsétlenül sikerednek, annak egész életre nyoma marad. S nem is könnyű javítani. Hiszen az ezerötszáz előadás csak akkor tűnik soknak, ha egyetlen színház viszonylag nem nagy társulatát számítjuk; ha arra gondolunk, hogy hazánkban hozzávetőlegesen egymillió olyan korú gyerek van, akinek a bábszínház nyújthatja a színház igézetét, egymillió olyan fiatal, akivel a bábok szerettethetik meg az élő színházművészetet - ez az előadásszám rettentően kevés. Kétszer, háromszor ennyi előadás sem lenne sok, hiszen a kisebb településeken is, ahová évente egyszer jut el valamelyik utazó társulat, öt-hat előadásra lenne igény.

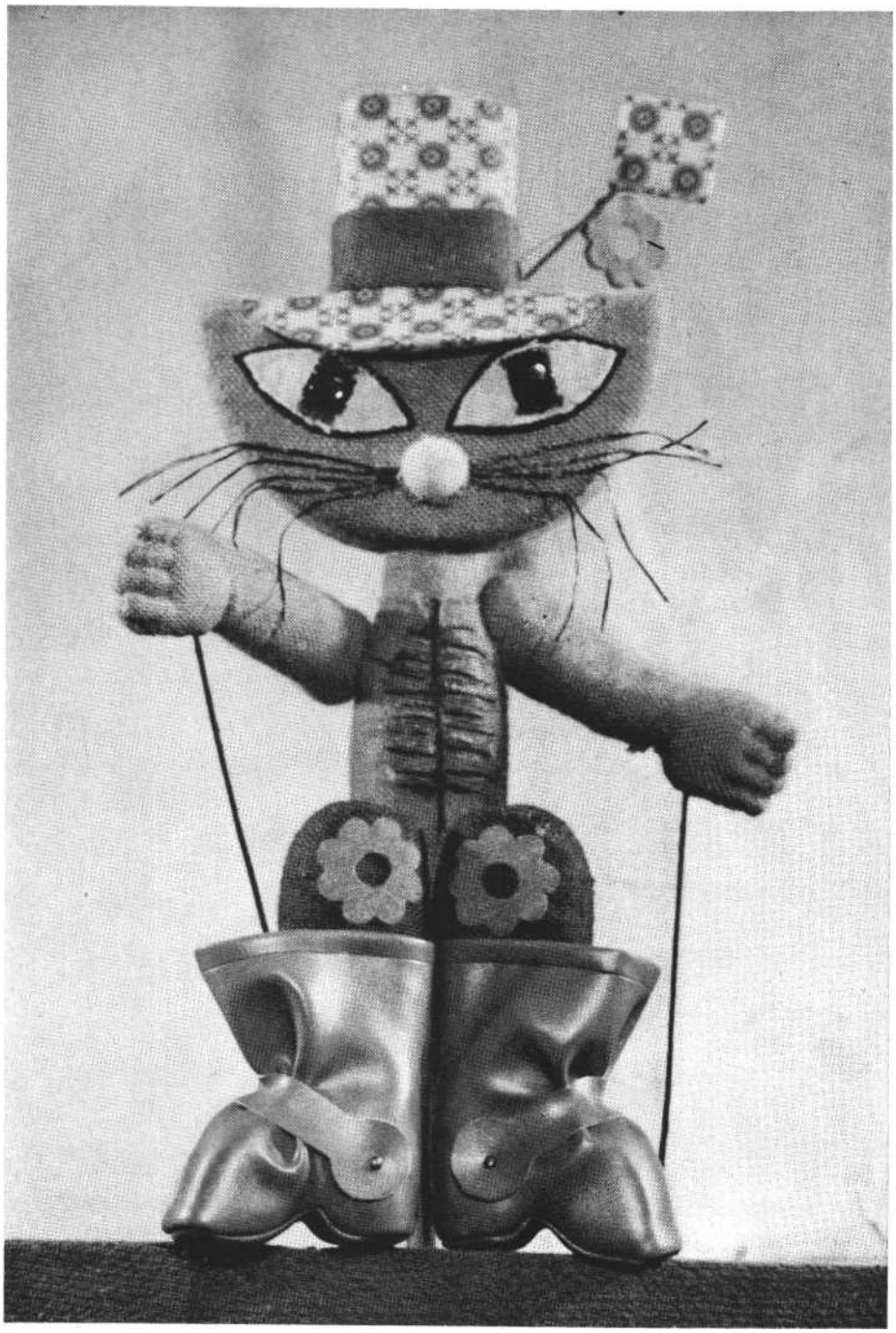
Ezeknek ,a mindenfelől jelentkező igények szorításának köszönhettem magam is, hogy módom volt végignézni az országjáró előadásokat - legalábbis nagy részüket. Nyáron ugyanis a délelőtti, kora délutáni órákban a budapesti szabadtéri színpadokon állítják fel e sokfelé

járt paravánokat, s így mód nyílik arra, hogy a budapesti néző is találkozhasson a Csizmás Kandúrral és a többiekkel.

Varázslat - napfényben

A bábszínházi szakemberek nem szeretik a szabadtéri előadásokat, a bábszínészek pedig valósággal gyűlölik. Sok szempontból igazuk van. A gyerekeknek nem lehet este játszani, amikor sötét van, s napvilágnál használhatatlanná válnak a világítási trükkök, a színeket tüzesebbé tevő, a formákat plasztikusabban kidomborító s a mozgatás eszközeit jótékonyan elrejtő fényeffektusok. A szélben hajlongó fák, a kirekeszthetetlen városi zajok, de a színpad fölött köröző, csivitelő madarak is kérlelhetetlen ellenfelek: megosztják a gyerekek figyelmét. Ilyen körülmények között sokkalta nehezebb a színpad irányába kényszeríteni a kalandozó tekinteteket, megragadni a csapongó gondolatokat. Mégis, a napfény, a szabad ég ad valamit cserébe, ami kárpótolhatná a berzenkedő színészeket is. A hajdani vásárok komédiáinak, a régenvolt bábjátékosok, képmutogató emberek produkcióinak hangulata valami különös, sajátos izgalmat, színt ad az előadásoknak. Igaz, hogy ez elsősorban a felnőtt nézőket ragadja magával; a gyerekek akkor figyelnek tágra nyílt szemmel, minden mást kikapcsolva, csak a színpadra, ha *nekik* szólnak - s ha jó az előadás.

A Csizmás Kandúr a Bábszínházban



Mert a gyerekeknek előadást csinálni külön művészet. Ehhez az kell, hogy szerző és tervező, színész és rendező közös nyelvet beszéljen velük; megtalálja azt a hangot, amelyen ebben a közegben beszélni lehet. Mert jaj annak, aki hisz a közhelyeknek, aki gügyög vagy negédeskedik: a kegyetlen gyermeknézők minden bizonnyal közönyre ítélik. Érdektelenségre.

A gyerek nem „kis felnőtt", de nem is gügye. Csak másképp gondolkozik, mint a szülei, mást fogad el realitásnak, s fantáziája is szabadabban szárnyal, mint az idősebbeké, akiknél gondos és rendszerető kezek többnyire végzetesen gátat szabtak mindenféle szárnyalásnak.

Szeretném sietve megjegyezni, hogy azokban az előadásokban, amelyeket végignéztem, a művészek megtalálták ezt a hangot, s nemcsak a hangot, a hangsúlyokat is. Ha néha-néha akadt is egy-egy disszonáns akkord, egy-két olyan szóvicc, amelyen inkább csak az elrontott ízlésű felnőttek nevetnek, vagy néhány olyan motívum, ami nehezen fér bele a gyermeki világképbe, nem zökkentette ki a kis nézőket színházi áhítatukból, átsiklottak felette, mert hatott rájuk az egész.

A mesék metamorfózisa

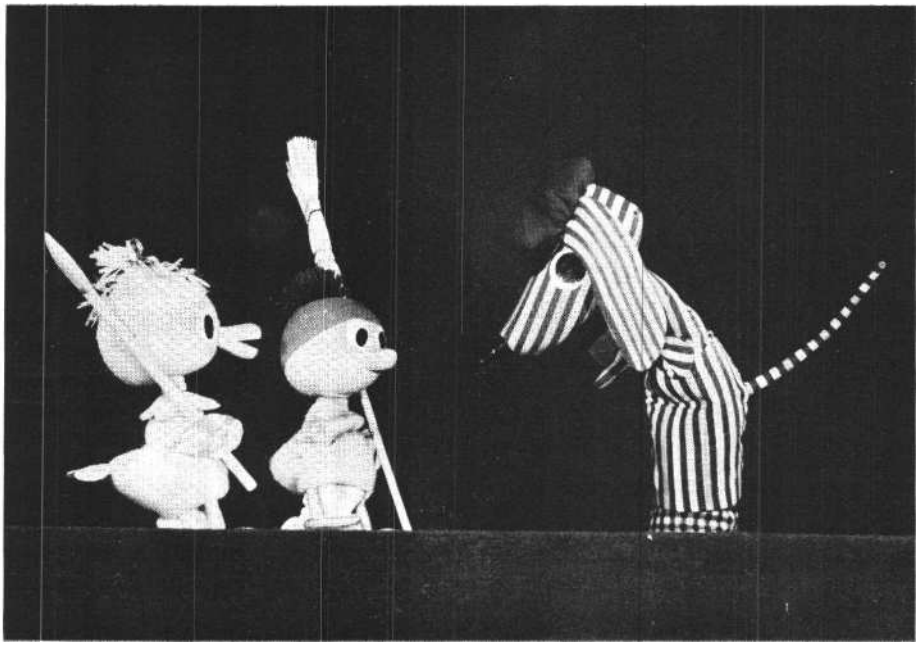
A bábjáték természetes közege a mese. De napjainkban már egy kis baj van a mesékkel.

A népmese évszázadokon át megőrizhette függetlenségét: formálódva, csiszolódva, de lényegében változatlanul vándorolt szájról szájra, nemzedékről nemzedékre. Apa és fiú, szülő és gyermek szinte azonos kulturális körben mozgott, tapasztalati úton is többé-kevésbé azonos ismereteket szerzett, könnyű volt hát elfogadni és befogadni az ebből a világból mesévé eszményített helyzeteket és képeket. Ma némileg

bonyolultabb a helyzet. A hajdani kisfiúnak könnyű volt megalkotnia a táltos képét: egyszerűen csodás tulajdonságokkal ruházta fel a kedves lovat, amellyel naponta találkozott. Számára a mégoly stilizált báb is egyértelműen felidézte a lovat, a táltost. De vajon ugyanilyen könnyen cl tudja-e képzelni a táltost a nagyvárosi gyermek, aki már a lovat is elsősorban csak a meséből ismeri? Természetesen ez utóbbi gyerek is lelkesedik a táltos paripákért. Csak valahogy más-ként.

A meséket tehát valamilyen formában adaptálni kell, közelíteni a mai közeghez, amelyben élünk, és ez - valljuk be őszintén - nagyon nehéz. Mert itt igazán nem lehet vulgárisan „fordítani". . .

Ha végignézzük a Bábszínház repertoárját, azt tapasztalhatjuk, hogy szinte minden egyes előadás más-más formában kísérli meg napjainkat belopni a mesék birodalmába. Vegyük sorra e lehetséges utakat.



Jelenet A kacsalaki rejtély bábszínházi előadásából

Az eredendő népmese

Ha a népmesei motívumok szinte változtatás nélkül kerülnek egymás mellé, ha a dramaturgiai rendszerben az egy-kori mesélők játékos cselekménybonyolítása él tovább, akkor a hétköznapi ízek a dialógusokban kapnak helyet. Jó példa erre az *Ezüstfurulya.* Szilágyi Dezső szövegkönyve szinte klasszikus népmese, de annak ellenére, hogy a párbeszédekben is makacsul őriz bizonyos népmesei fordulatokat, s előszeretettel használ olyan ódon ízű szavakat, amelyek bizony megmeghökkentik a színpadra csodálkozó, ám a régi magyar irodalmi nyelv-ben járatlan gyermekeket, mégis úgy beszélteti bábhőseit, a háromfejű sárkányt s a gonosz udvarmestert, az alamuszi királyt s tündérszép Ilonát, hogy a gyermekközönség habozás nélkül elfogadja az ismeretlen szavakat is. A tervezők, a díszleteket megformáló Ország Lili s a bábokat kigondoló Bródy Vera fantáziája is összhangba tudta hozni a formákat és színeket a dialógusok hangvételével; nekik természetesen könnyebb dolguk volt. Korunk formanyelve, az a képi világ, amelyre gyermekeink rányitják szemüket, korántsem áll olyan távol a szigorú népi formáktól, ősi motívumoktól, mint ahogy azt sokan hiszik. A Szőnyi Kató rendezte produkció színészei, Demeter Sára, Román Katalin, Blasek Gyöngyi, Horváth Károly, Bognár Péter s Korzsényi Tibor a mozgatásban is olyan megoldásokkal kísérletez-nek, amelyek híven illeszkednek a dialógusokhoz. Az ötletes játék, a szellemes animáció az igazi mese varázsával ajándékozza meg a gyermekeket.

Jancsi és Juliska története már lényegesen több dramaturgiai változtatáson ment keresztül. Eltűntek vagy lényegesen tompultak az eredeti mese kegyetlen motívumai, s egy játékos kettős: a manó és a medve az imitt-amott megmaradó, szorongató feszültséget is játékos izgalomba, nevetésbe oldja. A szövegkönyvíró Szilágyi Dezső s az előadást rendező Óhidy Lehel igyekeztek minél több alkalmat teremteni a gyermeknézők aktivizálására: az előadást dicséri, hogy a nézőtéren elmosódnak a korkülönbségek s a tíz év körüli „felnőtt közönség" ugyanolyan lelkesen ismétli, mondja a számára előírt szöveget, mint a cselekményt követni alig tudó négy-öt-hat évesek. A nézők aktivizálását, az eseményekbe való bekapcsolását jól szolgálja a színészek játéka is; a mozgatással és szövegmondással provokálják ki közönségükből, hogy beleszóljanak, állást foglaljanak olyankor is, amikor nem egyenesen nekik szegeznek valamilyen kérdést. E társulat színészei: Bánky Róbert, Györkös Kató, Meixler Ildikó, Bognár Péter, Csajághy Béla, Hetey László.

Tóth Eszter *Csizmás Kandúrja* meglehetősen szabadon variálja a mesemotívumokat, s éppen azáltal, hogy közelít a mához, a mai valósághoz, hogy Hollófernyiges varázsló naivságát, hiú dicsekvését, amellyel egérré változtatja magát, a szereplés vágyával magyarázza - Csizmás Kandúr, a legyőzhetetlen macska, aki egy kis furfangért sem megy a szomszédba, újságírónak adja ki ma-gát -, ritka sikert ér el ifjú néző körében. Ugyanakkor néha már túlzott a mára kacsintás, s kilóg a meséből egy-egy gondolat. Szerencsére Koós Iván nagyszerű bábui, Urbán Gyula szellemes rendezése s a poénokat ízléssel kiaknázó színészek: Dörögdy Miklós, Magyar Attila, Vanyó János, K. Kovács István, Simándi Anna, Kaszner Irén ilyenkor is átsegítik az előadást e buktatókon.

A mese vonzásában

Mesemotívumokból, afrikai népmesék elemeiből építkezik a *Foltos és Fülenagy* írója, G. Vladicsina s adaptálója Tarbay Ede is; de már ők sokkalta inkább mesét teremtenek, mint mesét dramatizálnak. Foltos és Fülenagy története ideális bábjáték: az egymáshoz kapcsolódó s egymástól mégis független két rész elsősorban a kisebbek számára teremt lehetőséget az azonosulásra. A jó értelemben bájos történetet már nemegyszer sikerre vitték a Bábszínház művészei; a most látható előadás érdekessége, hogy a Bródy Vera tervezte bábokkal, Szőnyi Kató rendezésében a bábszínészképző stúdió végzős hallgatói vizsgáznak ezzel a darabbal. Pontosabban, vizsgáztak, hiszen régen megvolt már a vizsgaelőadás, de akkora volt az érdeklődés, s oly nagy a siker, hogy a kis társulat egyelő-re - együtt maradt. S a nézők, gyerekek és felnőttek egyaránt élvezettel nézhetik az ifjú bábszínészek magabiztos és lelkes produkcióját.

Eredeti mese, írói lelemény szolgált a legfrissebb produkció alapjául is. Tamási Áron *Szegény ördöge* és Weöres Sándor *Csalóka Pétere egy* műsorban *Furfangosok* címen került a közönség elé. Tamási ízes, pajkos meséje, Weöres játékos, könnyed története, amelyben helyet kaptak a költő szinte minden óvodás számára ismerős

versei is, stilárisan talán nem illenek össze, de egymáshoz kapcsolja őket a költőiség. Ezt a költőiséget fejezik ki, a stiláris különbségek iránt is érzékenyen, Ország Lili bábjai és díszletei; Bánd Anna rendezése izgalmas mozgatással teremti meg a szöveg színpadi közegét. A szereplők - Fóthy Edit, Turcsányi Erzsébet, Galamb György, Háray Ferenc, Leviczky Andor - rendkívül magabiztosan játszanak: a bábok úgy táncolnak a paraván felett, mint a színész kezének-testének szerves részei.

Lényegében mese, de ízig-vérig mai mese Urbán Gyula „bábkrimije", *A kacsalaki rejtély.* Ajándék ez az előadás azoknak a gyerekeknek, akiket a bűnügyi történetek kezdetekor jólnevelt szüleik elzavarnak a televízió képernyője elől: megkapják Maigret felügyelő avagy Columbo hadnagy nyomozásának izgalmait - mesébe oltva. A Bródy Vera tervezte bábok a mai mese kívánalmainak felelnek meg, ötletes, nagyszerű figurák; Bánd Anna rendezése azt sugallja, hogy érdemes lenne a színháznak - a régi mesék s népmesék felidézése mellett - ezen az úton tovább haladnia. A szereplők Dörögdy Miklós, Kaszner Irén, K. Kovács István, Magyar Attila, Simándi Anna, Vanyó János érezhetően élvezet-tel játszadoznak a krimi játékos műfajával.

Az országjárás előnyei

Az előadásokat nézve soha, egy percre sem lehetett elfelejteni, hogy ezek a produkciók vándorlásra születtek. Arra, hogy egy autóbuszból ki- meg becsomagolva, egyetlen nap alatt néha több helyen is örömet, élményt szerezzenek a gyerekeknek. Ennek következtében felépítésük a lehetőségekhez képest egyszerű, a díszletek tömörek, de a bábok képzőművészeti kialakítása sem lehet bőbeszédű. Ez a tömörség minden egyes darabnak előnyére válik: a nagy, látványos s öncélú mozgáskavalkádok helyett kidolgozott, részleteiben is telitalálatnak számító, sokszor virtuóz bábmozgatást láttunk, amellyel ha nem is mindig, de többnyire lépést tart a színész hangja, a dialógusokban rejlő színészi munka.

Az egyetlen pont, ahol - hála az elektromos hangrögzítésnek - nincs szükség tömörítésre s puritán egyszerűségre: a zene. A zene, amely a bábjáték nagyszerű kifejezőeszköze, nemcsak mint hangulati tényező, hanem mint a mozgatás ritmusának megszervezője és meghatározója is jelentős szerepet játszik. Ezeknek a funkcióknak felel meg Decsényi János muzsikája - a *Csizmás Kandúr* néhány zeneszámát a gyerekek már a nézőtérről kifelé menet tovább dúdolják -, András Béla melódiái az *Ezüstfuru*lyában, Maros Rudolf dallamai *a Jancsi és Juliskában,* Kocsár Miklós zenéje a Furfangosokban már dramaturgiai funkciókat is magára vállal, csakúgy, mint *A kacsalaki rejtély* zeneszerzője, Láng István.

A színek nyelve, a formák dramaturgiája

A következetesen egyszerű, tömör díszletek, kifejező bábok tervezői többnyire tiszta színekkel gazdálkodnak. A formai elemek között, érthető módon, jelentős szerephez jutottak a népi motívumok; de felhasználásukból hiányzik minden népieskedés. Egyetlen előadásban sem találkozhattunk naturális megoldásokkal, de édeskés, „hercig" figurákkal sem. A bábok megformálásában uralkodik a tárgyszerűség, az anyag: nem afféle kicsinyített műemberkék táncolnak a paraván felett, akik a „megszólalásig" hasonlítanak az igazira, hanem tárgyak. Őszintén, bevallottan tárgyak, amelyeket humanizált a tervező s az animátor művészete. A mese logikájához, a gyermeki képzeletvilághoz is ez áll közelebb: erre szavaznak naponta, amikor a szülők nagy bosszúságára sarokba vágják a beszélő-alvó hajasbabát, s a főzőkanálból fabrikált bábuval, a kutyává előléptetett, cipőfűzőpórázon vezetett cipővel játszanak.

Ami elszáll, és ami megmarad

A gyerekek... Végeredményben ők az előadások igazi, érzékeny és megvesztegethetetlen kritikusai. Nem csak most, nem csak a tapssal szavaznak, nem csak a néma csenddel, a kitágult szemekkel minősítenek; véleményük tíz, húsz, harminc év távlatából is visszhangzik, amikor unottan legyintenek a színház szó hallatán - vagy nem tudnak meglenni nélküle. S ahányszor jegyet vesznek egy színházi előadásra, az igényeikben vizsgáznak a hajdani bábszínházi előadások is. A paraván előtt a jövő nézői ülnek; ezért nagy felelősség nekik játszani.

GÁBOR ISTVÁN

Hervétől Gáspár Margitig

A Fővárosi Operettszínház évadjáról

A Fővárosi Operettszínház évek óta törek-szik maibbá tenni arculatát. Egyrészt a hagyományos operettelőadások hozzáigazításával a megváltozott ízléshez, másrészt a műfaj megújítását vállaló modern musicalek műsorra tűzésével. A z itt következő két írás erről a munkáról ad számot. A Gábor István értékelő cikkét követő interjú után megmarad bennünk a kérdés: elismerve az operett és a musical szükségességét, vajon feltétlenül e két műfajra kell-e bízni a fiatalok zenei ízlésének nevelését, olyan nyomatékkal, hogy külön ifjúsági bérletet indítanak ?

(A Szerk.)

Ha leltárt készítünk a Fővárosi Operettszínház 1975-76-os évadjáról, a mérleg föltétlenül pozitívnak mondható. Előadták Hervé operettjét, *a Nebáncsvirágot,* bemutattak egy eredeti musicalt, *A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak* címmel, műsorra tűzték Lehár Ferenc operettjét, *a Cigányszerelmet,* és az évad a Csepeli Munkásotthonban zárult Gáspár Margit vígjátékának, *A z állam én* vagyoknak zenés változatával. A színház tehát e négy darabbal úgyszólván mindenféle kötelezettségének eleget tett. Hű maradt a bécsi hagyományokat kedvelő operett-közönséghez, kitekintett a merészebb harmóniavilágú francia zenés műfaj felé, folytatta jól megkezdett munkásságát, a musical területén, és nem maradt adósunk a színészek drámai képességeit is próbára tevő zenés vígjátékkal. Ha ez utóbbi darabhoz, Gáspár Margit játékához hozzáfűzzük, hogy ennek csepeli bemutatója a színház és a művelődési otthon között megkötött szocialista szerződés első lépése, amelyet a szerződés értelmében évadonként egy-egy bemutató követ e munkásvidéken, akkor látnivaló, hogy a Fővárosi Operettszínház ki akar lépni megszokott közegéből, és új területet, új közönséget kíván meghódítani társulata számára.

Nebáncsvirág

Az első bemutatóra, pontosabban felújításra, csak decemberben került sor, amit aligha indokol ennek a sokszor játszott népszerű francia operettnek, a Nebáncsvirágnak *az* előkészítő munkája.

Inkább belső okok - talán a *Bozzi úr* premierjének elhúzódása - magyarázza, hogy a közönségnek több mint három hónapot kellett várnia, amíg új darabot láthatott.

Hervé a múlt századi francia operettnek Offenbach mellett legkiválóbb mestere. Nem minden darabja állta ki az idő próbáját - jóval kevesebb, mint Offenbaché, aki az operaszínpadon is sikert arat -, de a *Lili* és *a Nebáncsvirág* ma is sűrűn szerepel a műsoron. Különösen a *Nebáncsvirág* érdemli meg a fennmaradást, mert kevés az olyan szellemes, fordulatos, váratlan meglepetésekkel, pikáns humorral átszőtt zenés darab, mint a Hervéé. Ezen az operetten tanítani lehetne a librettóírás valamennyi fortélyát. Szinte minden szereplőjének önálló, jól meghatározott egyénisége van, főhősének, az áhítatos zárdai orgonistának és könnyed operettet szerző komponistának mulatságos szkizofréniája rengeteg további konfliktus forrása. Ebben a darabban az orgonista kalandjaitól indíttatva a többiek is kettős életet élnek. Mindenekelőtt a gondos zárdai nevelés-ben részesülő, szemérmes Denise kiruccanása a zenés színpad, majd a dragonyos katonák világába, a rettegett hatalmú őr-nagy félelme feleségétől és primadonna-szerelmétől, azután a bigott fejedelem-asszony gyengéd vonzalma az orgonista iránt a színészi játék számára rendkívül sok jó lehetőséget kínál. És ott tolong még a színpadon a többi, pontosan körülhatárolt figura: a szerelemben és szeretkezésben humort nem ismerő hisztériás primadonna, a kicsapásra ítélt rossz-csont zárdanövendék, a részeges őrmester, az érzelmes hadiagy, a mindig sértett, harapós kapusnő. Aligha található az operettirodalomban még egy olyan librettó, amely annyi hálás, jól eljátszható szereppel ajándékozná meg a színházat, mint *a Nebáncsvirágé.*

A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak

Egyszerű és egyszálú történet az alapja *a Bozzi* úrnak, amelyet Békeffy István írt át egy korábbi, olasz nyelven megjelent kisregényből, majd a belőle készített olasz-spanyol koprodukciós filmből musicallé. Olyan ez a darab, mint egy naiv népmese. Egy fukar ügyvéd, aki Brooklyn olasz negyedében él, és bér-kaszárnyája pergő nyelvű lakóinak kegyetlen kiszipolyozója, a varázslónő átka nyomán kutyává változik. Visszavedleni emberi bőrébe - így szól a varázslat - akkor tud majd, ha akad valaki, aki megszereti ezt a kegyetlen, zsarnok embertelen embert. Persze a mesék fordulatai szerint egy ártatlan gyermek lesz az, aki kutyaszámba veszi az ügyvédet, és kutyául jól bánik vele. A történet boldog vége, hogy kutyából mégis szalonna lesz, a gonoszból melegszívű, megértő ember.

Nem mondható, hogy ez a cselekmény túlságosan nagyigényű, és hogy irodalmi szempontból a darab - ha nagyon szigorúan ítéljük meg - nem hagy kívánnivalót maga után. De abban a világban, ahol szenilis grófok, rangjukról lemondó hercegek, szerelmi bánatukban artistának elszegődő nagyurak nyüzsögnek, mégis üde színfolt a *Bozzi úr.* Kedves, találó példázat ez a szeretetnek mindent legyőző hatalmáról, ahol a tanulságot a közönség számára mindig hálás szereplő, egy kisfiú szolgáltatja. És mert az alaptörténetet sok apró epizód veszi körül, a bérház szegény lakóinak világából, a rendezésnek hálás feladat ezeket a különféle mozzanatokat a színpadon össze-fognia. Nehézséget csak az ügyvédétől külön szálon futó szerelmi történet okoz, az örökségre váró szép olasz lány és kapzsi vőlegénye, valamint a mesék naivitásán is túltevő szegény ügyvédbojtár között. Ez a cselekményfonal olyan lazán kötődik Bozzi át- és visszaalakulásához, hogy nem könnyű színpadi lecke megbirkózni a játék egységesítésével. Az is gondot okoz, hogy Bozzin meg a kis-fiún kívül kevés a jól jellemzett, alaposan megírt szereplő a darabban. A történet nagy hézagait csak a zene töltheti ki, és ezt Fényes Szabolcs magas színvonalon meg is tette. Rátalált a musicalnek egy-fajta sajátos, lágy dallamú olaszos hangvé-

Németh **Sándor, Lehoczky Zsuzsa és Várhegyi Teréz** a **Nebáncsvirágban**

Várhegyi Teréz a Bozzi úr operettszínházi előadásán

telére, amelyet természetes módon elegyített amerikanizált modern dzsesszmuzsikával. Ez a zene szinte önálló életet él, és csaknem egyeduralkodóvá válik a színpadon.

Cigányszerelem

Ha *a Nebáncsvirágot* azért volna érdemes a jövendő zenés darabok szerzői számára elemezni, hogy miképpen kell jó librettót írni, a Cigányszerelemből elrettentő példaként lehetne okulni. Nehéz volna filológiailag fölkutatni - és talán nem is érdemelné meg a fáradozást - hogy miben hibás az 191o-es király színházi, majd *az* 1943-as - akkor *Garabonciás* címmel játszott - librettó, és hol vétett a közönség minimális szórakozási igényei ellen is a jelenleg látható változat. Maradjunk talán annál a verziónál, amelyet most a Fővárosi Operettszínház játszik. Adva van egy híres cigányprímás, aki szíve szavára hallgatva odahagy sikert, hírnevet, hogy gyermekkori szerelmét, Zórikát, aki éppen férjhez menni készül, visszahódítsa magának. El is megy ifjúsága színhelyére, a kies erdők övezte faluba, ahol a környéken - a romantika okán - cigányok táboroznak, és már-már magával ragadná Zórikát, de aztán rezignáltan legyint. Nem illenek egymáshoz, maradjon csak meg Zórika a szép szál szerelmes fiúnak, Gábornak.

Miután így túlságosan egyszerű volna a történet, a librettó írói megtűzdelték a cselekményt még egy csintalan lánnyal, annak állandóan előkelősködő, sápítozó nevelőnőjével, azután egy primadonnával, aki visszahódítja magának Józsit, a cigányprímást, az elmaradhatatlan - vagy elmaradhatatlannak hitt - táncoskomikussal, akiről nehezen deríthető ki, hogyan került a cselekménybe, valamint az özvegy Dragoján rezonőrszerepével. Es hogy a cigányromantika teljes legyen, megjelenik a színpadon a bölcs cigányvajda is, aki igazságot oszt és mindent elrendez.

Ahhoz képest, hogy Lehár nagyszerű, invenciózus zenét komponált ehhez az operetthez, és ezt a zenét kitűnően adják elő, énekelik a színházban, rendkívül sokat és fölöslegesen beszélnek a *Cigányszerelemben.* Es olykor meglehetős sületlenségeket is, például a sütés-főzés mibenlétéről és tudományáról, amire már csak feszengve lehet figyelni. A dramaturgiai munka itt bizony csődöt mondott, még ha igényeinket és a mércét nem is emeljük föl túlságosan magasra. Nem szívesen bántom meg az azóta elhunyt átdolgozót, de műve azért nem annyira befejezett alkotás, amelyen ne lehetett volna tovább munkálkodni, az ép színpadi érzék és logika irányában.

Az állam én vagyok

Nem hiszem, hogy a siker mindig és minden körülmények között igazolja egy darab értékét - bár a *Cigányszerelemre* visszautalva nyilván nem véletlen, hogy ennek a Lehár-operettnek itthon eddig nem volt igazán sikere -, de az feltétlenül elgondolkodtató, hogy Gáspár Margitnak *Az állam én vagyok* című vígjátékát a veszprémi bemutató és több vidéki színház előadása óta az NDK-nak összesen 15 színpadán tűzték műsorra. A szerzőnek ugyanis - nem először és nem ebben a darabjában derül ki csupán - van egy titka, ami persze mindenki számára hozzáférhető : nagyszerűen ért a színházhoz.

Tudom, hogy ez közhelynek hat, hiszen hozzáértés nélkül nem lehet jó dara-bot írni. De egy dolog a színház- és megint más a hatásismeret. Gáspár Margit azt is tudja, hogy mire és mikor tapsol a közönség, mi az, ami a színpadon és a nézőtéren ül, ami poénként csattan, és mi az, amit nem szabad erőltetni, mert hatását veszti. Példa erre *Az állam én vagyok,* amely parabola ugyan és nagyon sok benne az áthallás, a mai korra való utalás, de amelynek története önmagában is érdekes. Ezt a kettősséget: a XVIII. századról beszélni és a mára kacsintani, nagyszerűen aknázza ki darabjában Gáspár Margit. Számít - miután jól ismeri - a közönség befogadóképességére, és a példázatban csak addig megy el, amíg a korunkra tett utalás nem lépi át a játék határait, és nem kezd fölöslegesen külön életet élni. És mert ez a történet a szín-ház világában játszódik, a kettősséget megtetézi azzal a kellemes atelier-világgal, amelyet a néző mindig szívesen fogad.

A darab hőse Claire-Josephe-Hippolyte Léris de Latude, azaz Clairon kis-

asszony, a Comédie Française ünnepelt művésznője, aki konfliktusba kerül a hatalommal. És a színésznő, aki nem-csak nagyon tehetséges, hanem okos, művelt, olvasott nő és pallérozott, politikus elme is, a színpad hatalma helyett egy másikat választ. Elszegődik miniszter-ként egy kis hercegségbe, ahol az őrgróf csiklandós kalandot remél ettől a miniszterségtől. Clairon kisasszony azonban elég bölcs ahhoz, hogy ilyen könnyen ne adja meg magát. Ő valóban hatalmat akar, és rendet is teremt az őrgróf háza táján, az államháztartásban, csak a saját magánéletében nem. Igazi, mutatós nővé formálja a sápatag, unalmas feleséget, a tolvaj minisztereket móresre tanítja, azután néhány drámarészlet elrecitálása után lelép a színpadról, hogy visszatérjen az igazira, a Comédie Française-be.

Nem biztos, hogy ez a szellemes darab mindenképpen zenét kíván, hiszen önmagában is megáll a lábán, de az is kétségtelen, hogy néhány jó dalszöveg és az odaillő zene növelheti a közönség érdeklődését a játék iránt. Erdődy János frappáns rímekkel, Clairont gúnyoló vitriolos bökversekkel díszítette föl a darabot, amelyhez Gyulai Gaál János könnyen énekelhető, egyszerű, nem túlságosan nagyigényű, de kellemes összhatású zenét komponált.

Rendezés

A Nebáncsvirágot Mikolay László állította színpadra. Mikolay hosszú várakozás után kapott alkalmat önálló rendezésre; korábban egy megzenésített Goldoni-vígjáték előadásával enyhén szólva nem aratott sikert, a darabot gyorsan le kellett venni a műsorról. Kimagasló tehetségről most sem tanúskodik a rendezése, de azok a szolid és nem rikító eszközök, amelyeket Mikolay *a* Nebáncsvirágnál föl-használt, feltétlenül célravezetőek. A librettóból kiindulva arra a kétarcúságra teszi a hangsúlyt, amely úgyszólván minden szereplő életében végigkövethető. A Zágon István és Darvas Szilárd át-iratában bemutatott változat ehhez külön is jó alkalmat kínál, noha a befejező jelenet - a rendezés hibájából is - nem mentes bizonyos operettsémáktól. Ilyen sablonok egyébként másutt is föllelhetőek, a részeg őrmester vagy a kardjával csörtető őrnagy előre kiszámítható akcióiban, de mégsem ez a lényeg. A második felvonás kellemesen színes, mulatságos színházi kavalkádja és botránysorozata, majd az ügyesen forgatagos kaszárnya-kép a rendező ügyességét bizonyítja.

A *kutya, akit Bozzi úrnak hívtak* című musicalt Vámos László rendezte, azzal a drámai, a szereplőktől átgondolt szín-padi játékot kívánó igénnyel, *ami az* Operettszínház számára kétségkívül a megújulás útját jelöli ki. Vámos kihámozta a cselekményből a bőséges játéklehetőséget, és a forgószínpadra szerelt kopár bérkaszárnyában valódi élet lát-ható, hangosan pörlekedő, vitázó, szeretetre vágyó és szomorú sorsú emberekkel. Rendezése középpontjában természetesen Bozzi úr állt, és Vámos aprólékos gonddal építette föl a színpadi helyzeteket a fukar ügyvéd körül, hogy kutyává változásában megérezze a közönség az igazságszolgáltatás jogosságát. Derűs képekben villantotta föl Bozzi kutyaéletét, találkozását az őt megváltó kisfiúval, és különösen a finálában már azokra a színészi erényekre támaszkodhatott, amelyeket a színház társulata az elmúlt években - nem utolsósorban Vámos László rendezéseinek köszönhetően -- már elért. Olykor a rendezés fölébe is került a nem mindig csiszolt, pallérozott szövegnek, és elfeledtette a nézővel a mese naivitását.

A Cigányszerelem rendezéséről már nem alakult ki ilyen kedvező kép. Igaz, Békés András az operett rendezésére és nem átírására vállalkozott, így hát csak azt állíthatta színpadra, ami adva volt számára. Békés András a gyönge szövegen átsiklani látszott, annak színpadi megjelenítésére kevés gondot fordított, figyelmét inkább a zene kötötte le. Az operai igényű muzsikához hatásos operai tablókat, állóképeket alkalmazott. Ezek a részek valóban szépek, látványosak, de nem feledtetik azokat a prózai jeleneteket, amelyekben a szereplők egy régóta túlhaladott játékstílusban mondták föl szövegüket. Ilyenkor minden mozdulat, dialógus valahogyan másodlagosnak tűnt, mintha a rendező nem most találta volna ki, hanem magával hozta volna régebbi darabokból és rendezésekből. Sokkal jobban valószínűleg nem lehetett volna megrendezni ezt az operettet, de az a teátrális komolykodás, ahogyan a szereplők eljátszadoztak érzelmeikkel, már-már az ellentétébe csapott át, és nevetségessé vált. Ezt némi ironikus felhanggal kiküszöbölhette volna a rendezés.

Gáspár Margit darabját ugyancsak Mikolay László rendezte, és munkájától fölösleges volna számon kérni azt - ahogyan több kritika tette -, amivel e rendezés nem szolgálhatott. Ennek a darabnak legfőbb értéke éppen világos szerkezetében, egyenes vonalú cselekményében, könnyen érthető utalásaiban, jól követhető áttételességében rejlik, és kár lett volna ezt megtetézni még külön záró- és idézőjelekkel, a játékra kívülről rá-aggatott ironikus-parabolisztikus szín-padi elemekkel. Mikolay rendezésében éppen az a jó, hogy élni hagyta, kibonta-

Kokas László **Gáspár** Margit operettjében Halász **Arankával (Ikládv** László felvételei)

kozni engedte a cselekményt, úgy, ahogyan a szerző elképzelte, és nem halmozta el fölöslegesen mai utalású ötletekkel. Ami azonban a színháztörténeti konkrétság és a napjaink közti egyezésből a humor forrásául is szolgált, azt jól hasznosította, legföljebb csak néhány kimódoltság - például a két szerecsen sűrű és a játék stílusától elütő szerepeltetése - hatott keresettnek és erőszakoltnak.

Színészi játék

A Fővárosi Operettszínház egyik-másik bemutatója a szokottnál is változatosabb, jelentékenyebb színészi játékot kívánt meg a társulattól. És ha most a színészek munkájának elemzését nem az állandó társulatéval, hanem Latinovits Zoltánéval kezdem, azt nem kizárólag kegyeleti okokból teszem, hanem azért, mert ez a vendégszereplés rangot adott a színháznak, magas mércét állított elé. Latinovits Bozzi urat játszotta, és most már sokak emlékezetében ez a sajnálatosan utolsó, remekbe formált alakítása marad meg a legtovább. Az ő Bozzija minden manírtól, modorosságtól mentes embergyűlölő, a molière-i mizantrópok fajtájából. De ebben a játékban nem találtunk sem-mi utánérzést, klasszikusokra utaló mozzanatot, olyan emberi lény volt, akit Latinovits itt és most talált ki az Operettszínház közönsége számára. A szerep buktatója és veszélye a kutyává változásban rejlett volna, de ez a zseniális színész fölényes szakmai tudással kerülte ki a csapdát. Már az emberbe belelopta egy kutya jellemét, és a kutyában is szinte kitapinthatóan benne volt az ember; a pirandellói ötlet úgy érvényesült a szerepben, hogy közben Latinovits a maga pazarló, önpusztító bőkezűségével azt is éreztette, hogy mindez csak üde játék, mese, amiből keveset kell komolyan venni.

Több tehetséges színész sikeres játékára is jó alkalmat adott az évad. Közülük Lehoczky Zsuzsát emelem ki, aki a *Nebáncsvirág* Denise-eként egy csitri lány vakmerő pimaszságával, vehemenciájával alakította ezt a talpraesett szerelmes zárdanövendéket. Úgy látszik, Lehoczky Zsuzsa akkor alakít jól, ha a szerepe el-tér a megszokottól, amikor a feladat a színészi eszközök fölfrissítésére, mestersége bevált fogásainak elvetésére készteti. Mihelyt azonban a régi patronok használatára szorítkozik, rögtön modorossá válik, és föladja szigorú kontrollját. Ez történt a Cigányszerelemben, amely-ben sokszor látott, bár a nézőtéren min dig hangos tapsokat kiváltó módszereket alkalmazott, és úgy táncolt, úgy ment ki a színpadról, mint 10-15 másik szabvány-operettben. Denise-t a másik szereposztásban Kovács Zsuzsa játszotta, nem kevésbé kedvesen és bájos hebehurgyasággal, a humor és félreértés minden alkalmát tehetséggel kiaknázva, a szerepet mulatságosan nyakigláb egyéniségével megerősítve.

A Nebáncsvirág másik sikeres alakítása Galambos Erzsi nevéhez fűződik. A tehetséges művésznő a primadonnaallűröket kicsit karikírozva, kicsit túlozva és kifigurázva remekül játszotta el a hisztériásan toporzékoló, magamutogató operettdívát, aki mellesleg rajong a férfiakért. Ismétlésnek hat, hogy Galambos Erzsi mindent tud erről a zenéstáncos-humoros műfajról, de újból le kell írni, mert így igaz, és mert sok kollégája, kolléganője leckéket vehetne tőle a színészmesterségből. Különösen jó női alakításra az évadban még Medgyesi Máriának nyílt alkalma, *Az állam én vagyok* Claironjaként. Ez az ötletes színház a színházban-szerep a maga többszöri csavarásával hálás színészi feladat ugyan, de túljátszásra is csábít. Medgyesi Mária ki-váló érzékkel egyensúlyozott azon a keskeny pallón, amely a merev drámaiság és az olcsó hatásvadászat között volt felállítva, és sehol sem szédítette meg a mélység. Ironikus, gunyoros, szellemes, oly-kor érzelmes volt, aki a fenséges tragika és a közönséges nőszemély közti határmezsgyén állt. Várhegyi Terézt emelem még ki a női szereplők közül, aki *a Nebáncsvirágban* egy elragadóan szemtelen, pajkos, alapos elfeneklést érdemlő, még-is ártatlan tekintetű zárdanövendéket alakított, a *Bozzi* úrban pedig egy varázslónőt, mesebeli színekkel, a musical kereteit sehol nem lépve át. Sikeres alakítás Halász Arankáé a minden lében kanál, a színház világát belülről ismerő Babette-ként *Az állam én* vagyokban és Rajnay Ellié a szomorú sorsú, keserű kapusnőként *a Nebáncsvirágban.*

A férfiak közül Németh Sándor ugyancsak akkor volt elemében, amikor szerepe eltért a táncoskomikusi szabványtól. Orgonistája *a Nebáncsvirágban* színészi telitalálat. Kitűnően játszotta el a kétlaki művészt, akit a zenés színpad flitteres világa magához szólít, és aki a zárdában nem leli helyét. A *Cigányszerelemben* visszatért jól bevált patronjaihoz, és csak színpadi rutinjának, tehetségének köszönheti, hogy még ehhez a meg nem írt szerephez is valami egyéni színt tett hozzá. Farkas Bálint ebben az évadban fejlődésről tett tanúbizonyságot a *Nebáncsvirág* hadnagyaként; régebbi merevségétől megszabadult, és most már nemcsak amorózói eszközökkel él, hanem komédiázni és nevetni is tud, néha önmagán is. Suka Sándor kitűnő kabinetalakítása a *Bozzi úrban* egy szánalmas életű suszterként, Kovács József nagyon szép operai színvonalú tenorja a *Cigány*szerelemben, Marik Péter igyekezete ugyancsak a Cigányszerelemben és Latabár Kálmán gyáva Kunz bárója Gáspár Margit darabjában érdemel még említést.

Néhány alakítás azonban feltétlenül arra figyelmezteti a színházat, hogy a változás felé vezető út bizony meglehetősen rögös. Hadd ne szóljunk róluk külön, mert az az érzésem, hogy a hibás, félre-értett, rosszul vagy érdektelenül meg-formált játék legalább annyira a rendezés rovására írható, mint amennyire a színész tehet róla. Egyvalami nyilvánvaló : noha sok kitűnő színésze van a Fővárosi Operettszínháznak, kevés az igazi primadonnája és bonvivánja, férfi hőse. Vagyis karakterszerepekben nagyobb fejlődés tapasztalható, mint egyéb játékkörökben, ami arra utal, hogy a színháznak még az eddigieknél is többet kellene törődnie e műfaj utánpótlásával, a színészek nevelésével - hiszen a „klasszszikus" operettek bemutatásáról nem akarunk lemondani.

Végül néhány szót a színpadi megvalósításról, ami meglehetősen egyenetlen képet mutatott az elmúlt évadban. Makai Péter nagyszerűen kivitelezett bérkaszárnyája *a Bozzi* úrban jól megoldott és a színészi játékot kitűnően segítő tervezői munka, de a *Cigányszerelem* erőltetetten naturalista, nem elég mutatós és látványos színpada - Csányi Árpád munkája -, valamint Csinády István egy-egy fáradt díszletterve *a Nebáncsvirághoz* és *Az állam én vagyokhoz* bizonyos gondolati kihagyásról, valamint a rendezői igényesség megcsappanásáról tanúskodik. Kevés volta figyelmet fölkeltő jelmez is az előadásokon, talán csak Horányi Máriának néhány jól karakterizáló kosztümjét a *Bozzi* árban és a Clairon egyéniségét szépen földíszítő ruhákat érdemes megemlíteni. A többiről inkább hallgatok, abban a reményben, hogy a Fővárosi Operettszínház a múlt szezon eredményeiből és hibáiból levonja a megfelelő tanulságokat, a zenés műfajt kedvelő közönség és jó úton haladó társulata érdekében.

négyszemközt

BALÓ JÚLIA

Beszélgetés az Operett-színház vezetőivel

Akár a *Veronai fiúkat,* akár az *Orfeusz az alvilágbant, a Mágnás Miskát* vagy a *Piros karavánt* láttam délután és este - mindig telt ház fogadott a Fővárosi Operett-színházban, függetlenül attól, hogy bérleti előadás volt-e vagy sem. És ezúttal a telt ház, a „minden jegy elkelt" felirat a pénztárnál valóban jogos: a nézőtéren csak elvétve tátongott egy-egy üres szék.

Ahogy a nézőket kezdtem szemügyre venni, ismét megbizonyosodhattam arról, hogy az operettet túlnyomó többségben nem a fehér hajú nénikék és a reszketeg bácsikák látogatják, s hasonlóképpen a musicalközönség sem teenagerekből áll csupán. Egyenlő mértékben vesz részt ezeken az estéken mind-egyik korosztály. Többször észrevettem - kiváltképp a délutáni előadásokon
hogy egymás kezét szorongató párocskák mellett családok - nagyszülők, szülők, gyerekek - ülnek. Kell-c egy szín-ház, egy zenés színház boldogságához még több? S ha hozzátesszük azt, hogy musicalnél ötven, operettnél *száz* előadás itt bukásnak számít - *a* My *Fair Lady* több mint ötszáz előadást ért meg, *a West Side Story* túljutott a kétszázon, *a Sybill, a Cirkuszhercegnő* előadásának száma már-is százötven felett van, hogy csak né-hány darabot említsünk a sok közül -, igazán elégedett lehet az Operett új igazgatója, Malonyay Dezső és főrendezője, Vámos László. Vagy mégsem? Erről beszélgetünk velük az 1975/76-os évad befejeztével az igazgatói szobában.

Malonyay Dezső: A színház érzi a közönség szeretetét, ragaszkodását, ami estéről estére megnyilvánul - többek közt - a vastapsban, a felvonásközi tapsokban, az ismétlésekben. De vajon a társadalom, a közvélemény fontosnak tart-ja-e mindezt? Engedje meg, hogy néhány mondatot idézzek az 1974 márciusában megjelent *A közművelődés helyzete és fejlesztésének feladatai* című dokumentumból: „A szórakozás-szórakoztatás minősége és *mennyisége* elmaradt a közművelődés egészének fejlesztésétől. A szórakoztató műsorok színvonala általában nem ki-elégítő, gyakran a kikapcsolódás szükséges-ségére hivatkozva a közönség ízlésének és igényének alábecsülését tükrözi. (. . .) Azokat a központi intézményeket (Déryné Színház, Állami Bábszín-ház, Országos Filharmónia, Országos Rendezőiroda, Országos Szórakoztató-zenei Központ), amelynek feladata a nagy közönségrétegek művelődési és szórakoztatási igényeinek felkeltése és ki-alakítása, tevékenységük jellegét munkájuk gazdasági és szervezeti feltételeit tekintve is alkalmasabbá kell tenni fel-adataik színvonalasabb ellátására." Ha az Operettszínházat vagy a műfajt leki-csinylően ítélik meg vagy nem is bírálják, hová kell sorolni? A határozat az Operettszínházat nem említi azok között a központi intézmények között, amelyeknek az említett feladat kapcsán fel-tételeit alkalmasabbá kellene tenni az ügy jobb ellátására . . . Vagy egy másik eset: szomorú tapasztalatot szereztem a mi-nap is a Csepeli Munkásotthonban, ahol az operett második otthonát szeretnénk megteremteni. Sajtóértekezletet tartottunk. Intézmények, szerkesztőségek kaptak tőlünk meghívót-a találkozón mind-össze két ember jelent meg ...

Vámos László: Nem értem, miért ez a közöny. Miért szégyelljük az operettet? Párizsban például egy-egy bemutatóról épp olyan frisseséggel ír a Figaro, mint mondjuk ugyanott Arthur Miller darab-jának premierjéről. Nálunk, a Fővárosi Operettszínház produkcióiról többnyire nem írnak a lapok, pedig nekünk nagy segítséget nyújtana további munkánkban a hozzáértő kritika. Igényeljük a bírálatot, de sajnos nem kapjuk, pedig ha rossz darabokkal foglalkozunk, vagy érdektelenül adjuk elő, akkor még inkább szükség volna útmutatásra.

- S hogy ne csak a fővárosról beszéljek: régen, vidéken a vezető rendezők foglalkoztak az operettel (Ádám Ottó, Békés András, jómagam), kiváló szín-észek közreműködésével (például: Márkus László Debrecenben). Ma - tisztelet a kivételnek - másodvonalbeli rendezők-nek adnak operetteket. Miért? A közönség jelentős hányada még most is ehhez a műfajhoz vonzódik leginkább.

Miként lehetséges az, hogy egy operaénekes már negyvenöt évesen szak-mai nyugdíjat kap, akkor is, ha csak hatvan estét tölt cl a színpadon egy év-ben, míg egy ugyanolyan képességű ope-rettténekesnek, aki százhúsz estén énekel ugyanannyi idő alatt, meg kell várnia az általános nyugdíj korhatárt. Sorolhatnám tovább a hirtelen eszembe jutó problé-mákat, amelyek igen fájóak számunkra, annál is inkább, hiszen sokak megoldásá-ban rajtunk kívülálló okok gátolnak. -

Mondjon egy ilyen okot.

- Nincs ifjúsági bérletünk. Nem kapunk hozzá állami támogatást. Pedig színházunk nemcsak a köz-, de a zenei ízlést is hivatott fejleszteni. Meggyőződé-sünk, hogy az ifjúság zenei nevelésének része lehet az erre alkalmas operettszín-házi mű vagy előadás.

- *Úgy tudom, a felnőtt bérlők száma 1974/75-ben 11 400 volt és 1975/76-ban 15 400-ra emelkedett - tehát a színház törzs-közönségének kialakulása egyre erősödik. Milyen a bérleti rendszer az 1976/77-es évadban?*

Malonyay Dezső: Ismét kétfajta bérletet adunk ki. Az egyik az önálló: négy előadás - tizenöt sorozat; a másik: a Víg-színház bemutatóival kombinált, nyolc előadás - tizenegy sorozat. S előbb-utóbb ifjúsági bérlet is lesz, húsz százalék ked-vezménnyel, amit az Operettszínház - jobb híján - saját pénztárából fizet majd.

- *Ez már az Ön ötlete?*

- Igen. Még csak három hónapja vagyok itt, s ez az idő az ismerkedés jegyében múlt el. Értekezleteken, csoportos beszélgetések során gyűjtöm az in-formációkat, s így illeszkedem be ebbe a közösségbe. Ezek a találkozások igen hasznosak, mindenki konstruktív módon keresi a dolgok hasznát. A legutóbbi öt szektori értekezletünkön például há-romszázhetvenhat téma merült fel, amit közösen dolgozunk ki.

- A Fővárosi Operettszínház a művekkel való és a műfajokon belüli kísérletezés műhelyévé vált az elmúlt hat-nyolc évben. Én ebbe a megnyerő folyamatosságba kerültem. Ezek az évek a színház fellendülésének időszakát alkották. Megtartva és meghaladva a klasszikus művek repertoárját, olyan új musicaleket mutatott be jelentős sikerrel, amelyeknek társulatformáló ereje is volt egyben. S e tekintetben mérföldkőnek tekintem a *West Side Story* előadását - annak ellenére, hogy természetesen nem volt hibátlan, sok szín-észi és egyéb hiányossága volt. Az új művek, a musicalek alkalmasak voltak arra, hogy a színészeket, az énekkart és a zenekart egy új dallamvilág megismerésére és egy-ben elsajátítására kényszerítsék, miközben e körül vita alakult ki. Többen, a problémákat leegyszerűsítve, már fel-tették a kérdést: musical vagy operett? Természetesen szó sincs a két műfaj szem-beállításáról. Éppen ellenkezőleg! Mi boldogan vállaljuk az Operettszínház

Latabár Kálmán és Medgyesi Mária Gáspár Margit: Az állam én vagyok című zenés vígjátékában

rendeltetésének és céljának ezt a kettősségét, miszerint a régi, nagy sikerű operettek kedvelőinek igényeit éppúgy, mint a modern musicalért lelkesedőkét igyekszik kielégíteni. A Fővárosi Operettszínház így, lehetőségeit tekintve monopolhelyzetben van, s ezért példaként kell állnia a többi - operettet és musicalt játszó - színház előtt. Színházunk e kettősségét, úgy tűnik, értékelik - külföldön. Társulatunk ugyanis soha nem államközi egyezmények alapján tesz meg csereutakat, hanem impresszáriók - méltányolva egy-egy produkció színvonalát - visznek bennünket.

- *Ahogy így hallgatom, úgy tűnik: már valóban magáénak tekinti az Operett gondjait, örömeit egyaránt. Könnyen „feltalálta magát" ?*

- Mielőtt a minisztériumba kerültem volna, voltam színész, színházi titkár, gazdasági igazgató is. Tehát a színház a „gyakorlatban" nem okozott semmiféle meglepetést. Minisztériumi munkám pedig segít új pozíciómban: úgy érzem, többet s másként látok, mint korábban. Ismervén országunk színházait, az értékrendek kialakítására vonatkozóan van összehasonlítási alapom. Egy pillanatra visszatérek az előbbi, a musical-operett kérdéshez. Meggyőződésem: mondvacsinált ellentét, erőszakolt probléma. A fontos, hogy a két műfaj között megteremtsük az egyensúlyt, s ez elsősorban rendezői feladat.

Vámos László: A SZÍNHÁZ 1976. januári számában alkalmam volt részletesen ecsetelni a Fővárosi Operettszín-ház problémáit, beszéltem az operettről és a musicalről, ezek színvonaláról, kialakulásáról, a „zenés-színész" képzésről. Nem szeretném magamat ismételni, csupán az eddigiekhez hozzátennék egy gondolatot. Társulatunkat rendkívül tudatos munkával fejlesztettük. Kilenc évvel ezelőtt az Operett tagjai közt mindössze egyetlen harminc éven aluli színész volt. Elképzelhető, milyen problémákat okozott ez, hiszen a műfaj - lényegében a fiatalság. S Németh Marika már tizennyolc évesen, Petress Zsuzsa és Hadics László is harmadéves főiskolás korukban jutott főszerephez, Rátonyi Róbert huszonkét éves korában már sztár volt! Tehát nem igaz az, hogy végig kell járni a szamárlétrát az Operettben. Ezt csak az áldatlan helyzet szülheti. Például az is, hogy nincs kamaraszínházunk, pedig társulatunk megérett rá; több lehetőséget adna színésznek, rendezőnek egyaránt, hogy kísérletezzenek, hogy megújhodjanak s rendszeresen feladathoz juthassanak.

- *A társulat fiatalítása során nem sértődtek meg a „régiek" ? Nem voltak villongások ?*

- Semmivel sem több, sem kevesebb, mint bármelyik más színháznál hasonló szituációban. Senkit nem küldtünk el, sőt! Az elmúlt hat-nyolc évben szerződött vissza hozzánk Petress Zsuzsa, Németh Marika, Tiboldi Mária. Tehát a fiatalítás és az idősebb generáció új sínre tétele egyidejűleg történt. Annak idején, amikor a budapesti operett négy csillaga

Honthy Hanna, Latabár Kálmán, Sárdy János és Feleky Kamill - kiléptek primadonna, bonviván illetve táncoskomikusi szerepkörükből, teljesen természetes volt, hogy számukra új műveket hozzanak létre, vagy pedig a librettókat úgy formálták át, hogy szerephez jussanak. S ezt a szeretetet-figyelmet ma is éppúgy alapnak tekintjük társulatunk s a közönség érdekében egyaránt.

RÉVY ESZTER

Sokkszemközt fiatal színészekkel

Minden életpályán, de különösen a művészi pályákon rendkívüli jelentőségű a kor követelményeivel, szellemével lépést tartó belső fejlődési folyamatok intenzitása. A színházművészet e téren is speciális helyet foglal el a művészetek rendszerén belül; lévén a leghatásosabb kommunikációs eszköz, ez élő szó felhasználója. Jelenlegi színházi adottságaink és a korszellem jegyében a legkiválóbb egyé-ni teljesítmények sem önmagukban, ha-nem közösségekben jönnek létre. És itt jelentkezik az egyre fontosabb, egyre aktuálisabbá váló kérdés: vajon a színházak rendezői egy-egy adott produkción túlmenően foglalkoznak-e, foglalkozhatnak-e tudatosan és következetesen a velük dolgozó színészek eszmei, művészi, szakmai továbbképzésével? Öt nagy pesti színházunk tehetséges, neves fiatal színészeit kérdeztük meg arról, hogy pályájuk kiteljesedése, művészi fejlődésük érdekében igényelnek-e, tapasztalnak-e hathatós segítséget rendezőktől, színházvezetőktől, illetve milyen elképzeléseik lennének a megoldásra.

Nemzeti Színház

Benedek Miklós :

A tudatos színésznevelő, egyéniségfejlesztő koncepció tökéletes példája Huszti Péter színésszé érlelése. Ezen kívül nem hiszem, hogy a színházak vezetőségeinek temérdek egyéb szempont mellett, műsortervük összeállításánál vagy az egyes szerepek kiosztásánál a folyamatos és céltudatos színészfejlesztés komoly gondjaik között szerepelne. Az egyéni fejlődést sokkal inkább az egyes produkciók próbaidőszaka alatt elsajátítható ismeretek, gyakorlat szolgálják, mint egy-egy szereposztás. Hiába kapok ugyanis egy látszólag igen komoly szerepet, ha ez alkotó munkafolyamatokon keresztül nem válhat valóban feladattá. Ha viszont igen, akkor a valódi alkotószellemű műhely-munka minden színészi továbbfejlődés leghatékonyabb hordozója.

Császár Angéla :

A főiskola elvégzése után a Nemzeti Színházba kerültem, ahol hosszú ideig a Molière-darabok oly jól ismert ifjú

leányalakjainak sorát játszottam el. *Azóta* változott a szerepköröm, de arra még nem volt lehetőségem, hogy legalább a magam számára kiderüljön, milyen is vagyok, mi mindenre lennék képes. A szakmai továbbfejlődés terén két dolgot tartok alapvetőnek: az egyes próbaidőszakok valóban színészt nevelő-fejlesztő műhelymunkájának megteremtését és a rendszeres fizikális képzést. Arról, hogy a színház vezetőségének vannak-e és milyen távlati elképzelései velem kapcsolatban, erről nemcsak nekem, de azt hiszem, legtöbb pályatársamnak sincs tudomása.

Ronyecz Mária :

Eddigi pályafutásom során túlnyomó-részt Marton Endre rendezéseiben a legváltozatosabb szerepeket játszottam el Örkénytől Molière-ig, modernektől klasszikusokig. Nem hiszem, hogy a lehetőségek megteremtésén, a feladatok biztosításán túlmenő színésznevelő-fejlesztő törekvések -- egyes kivételes esettől eltekintve - léteznének. Szerintem elsősorban mindenki személy szerint felelős saját továbbfejlődéséért. Amennyiben bármikor bármi yen feladatot kapunk, csak rajtunk múlik, mennyiben tudjuk megragadni benne a művészi továbbfejlődés lehetőségeit.

Skacsvay László :

Minden kapott feladat egy-egy jelentős állomás a továbbfejlődés útján. De fiatal színész azt, hogy tulajdonképpen hová, milyen irányba halad, mindaddig nem tudhatja pontosan, míg a vele kapcsolatos irányító-nevelő tendenciákról nincs tudomása. És ha legalább nagy vonalakban nem tájékozott erről, úgy érezheti, hogy pályája alakulását elsősorban a véletlenek sora határozza meg. Ebből következik, hogy önképző tevékenysége is könnyen esetlegessé válhat, hiszen nem nyújthat biztonságot annak tudata, hogy legalább nagyjából mikor mire számít-hat, mire lenne szüksége.

Madách Színház

Bence Ilona :

Soha nem kérdeztem meg egy rendezőtől sem, hogy egy-egy szerepet miért játszom el vagy egy másikat miért nem. Ezért azt sem tudom, milyen tovább-fejlesztő vagy nevelő elképzelések fűződnek hozzám. Az azonban biztos, hogy a megadott lehetőségek a lehető legszélesebb skálán mozognak, szinte két azonos típusú szerepet nem kaptam még. Számomra ez az elképzelhető legjobb pedagógia, akár tudatos nevelő hatás kifejeződése, akár nem. A változatosság, a sokféle kipróbálás lehetősége biztosítja az utat önmagam képességeinek megismeréséhez, Szerintem egyben ez a legfontosabb kritériuma minden-fajta művészi fejlődésnek, továbblépésnek.

Cs. Németh Lajos:

Az egyes rendezők lehetőségei szerintem nem terjednek ki arra, hogy egy-egy produkción túlmenően komolyan foglalkozhassanak a színészek továbbfejlődésével -- kivéve persze a főrendezőket, igazgató-főrendezőket. Ennek folyományaként a színészek sem tudnak önmaguk továbbképzésében, fejlesztésében távlatokban gondolkodni. Természetesen a kapott feladatok sora mind meg-annyi mérföldkőként építi tovább „életművünket". De a legnagyobb vívmány az lenne, ha színházi vezetőink nyilvánvalóan létező színésznevelő, fejlesztő elképzeléseiket alkalmanként egyénileg közölnék is velünk. Ez segítené elő leghatékonyabban mind a színházi együttes munkájában, mind az önképzésben rejlő lehetőségek kiteljesedését.

Paudits Béla :

Ádám Ottó főiskolai osztályából a József Attila Színházhoz kerültem. Eleinte szép feladatokat kaptam, majd két év stagnálás következett. A minden perspektíva nélküli vegetálás kifejezett visszafejlődést eredményezett. Kedveltek, szerettek, csak éppen nem használtak. Ezután kerültem először darabra szerződve a Madách Színházba. Ádám Ottónak valóságos gyógypedagógiai módszerekkel sikerült visszahoznia az „életbe". Egy év alatt tizenegy feladatot kaptam statisztaszereptől főszerepig. A tudatos fejlesztő-nevelő hatás, az állandó odafigyelés, a felém irányuló bizalom hozott vissza a pályára. Szerintem e színház vezetősége tudatosan ad igen változatos feladatokat fiatal színészeinek, hogy kipróbálhassák, mire képesek. Ehhez a sokoldalú foglalkoztatáshoz mindent megkapunk a komoly eszmei, művészi-szakmai képzéstől az anyagi megbecsülésig. És ha mindez megvan, akkor már minden szó, az egymondatos szinkrontól vagy rádiótól a tévészerepig, kivétel nél-kül az egyéni továbbfejlődést is szolgálja.

Tímár Béla :

A színházi vezetés alapvetően fontos kérdésének tartom a tudatos színésznevelő-fejlesztő munkát. Igen fontos, hogy a fiatalok a főiskola elvégzése után mind terjedelmükben, mind műfajukban a lehető legváltozatosabb szerepskálán próbálhassák ki képességeiket. Az ilyenfajta lehetőség biztonságérzetet, hitet és önbizalmat ad. Igazgatónk, Ádám Ottó osztályfőnököm volt a főiskolán. Úgy érzem, jobban tudja, mint én, mi való nekem, és fejlődésem érdekében tudatosan lát el a feladatok meghatározott rendszerével. Színházunk különben már műsorpolitikájában is színészcentrikus, tendenciózusan érvényesíti azt a célkitűzést, hogy színészeit sokoldalúan fejlessze. Lényeges, hogy jó légkörűek a próbafolyamatok, kölcsönös bizalom hatja át színészek és rendezők kapcsolatát. A rendező odafigyelése és a nevelő szándék ebben a színházban mindenki számára megteremti az optimális tovább-fejlődés lehetőségét pályáján.

Thália Színház

Benkő Péter:

Óriási problémát jelent ma minden fiatal színésznek, hogy a főiskola elvégzése után hol és hogyan tanulja meg a szak-mát. Akinek szerencséje van és foglalkoztatják, annak feladatai megoldása során van alkalma és lehetősége erre. Ha az ember tudatosan igyekszik fejleszteni, képezni önmagát, akkor a beérésben csak a foglalkoztatás hiánya akadályozhatja meg. A mai, egyre felfokozottabb követelmények rendkívül sokoldalú képzettséget igényelnek, aminek megszerzése mind nagyobb és nagyobb szellemi és fizikai erőpróbát jelent. Színházunkban szinte mindnyájan évi 250-280 előadást játszunk, ami a színpadi gyakorlat megszerzésére kiváló. De ha saját magam nem ragadok meg minden alkalmat szakmai továbbképzésemre,
színház vezetőségétől annyi más gondja mellett nem várhatom, hogy ezzel is törődjék. A rendszeres továbbképzés biztosítása persze az lehetne, ha minden színház tarthatna fenn kísérleti stúdiót, de ez már nem annyira színházvezetési, mint, azt hiszem, egyelőre áthidalhatatlan gazdasági probléma.

Drahota Andrea :

Minden színész alapvető feladata, napi tevékenysége kell hogy legyen az önképzés. Ezen túlmenően azonban mindenféle

külső „nevelő" vagy „fejlesztő" beavatkozás felesleges. Minden szerep, minden új feladat jelentős előrelépés lehet a pályán. Szerintem egyfajta színházi kielégületlenség ismérve az, ha egy színész szükségét érzi, hogy a próbákon kívül még ilyen vagy olyan szempontból foglalkozzanak vele. A továbbfejlődés gátjává váló beskatulyázás pedig csak annak esetében fordulhat elő, aki erre eleve alkalmas vagy az idők folyamán azzá teszi magát.

Harsányi Gábor :

A színészi továbbfejlődés alapja a valóban kölcsönösen inspiráló hatású színész-rendező kapcsolat. Az egyéni képességek fölött rendelkező szuverén rendezői hatalom, ha általa jól kiválasztott alapra épít - természetesen színészi vonatkozásban értve itt - egy jelentős belső fejlődési folyamat megindítójává is válik. A rendezők általában kiemelnek néhány színészt a társulatokból, optimális esetben nem a többiek rovására, hanem hogy elképzeléseiknek megfelelő társulatot építsenek köréjük. A tudatos és folyamatos egyén- és társulatfejlesztő tendenciával bíró rendezői odafigyelés csodákra képes. Közepes képességű színészt né-hány év alatt kiváló szakmai tudás birtokosává tehet, de ennek hiánya ragyogó képességű embert rövid időn belül elsüllyeszthet. Ez azonban a továbbfejlődés kérdésének csak egyik oldala. A másik egyéni ambíciótól, becsvágytól, ki-tartástól függ. Szerintem, aki nem adja fel, aki szívós munkával képes önmagát tudatosan képezni, biztos, hogy előbb-utóbb rátalál a számára legmegfelelőbb rendezőpartnerre.

Hámori Ildikó :

Eddigi pályafutásom során - és remélem, ezután is - a minden szempontból változatos szerepek sorát játszottam el. Ez természetes módon elősegítette színészi fejlődésemet, alakulásomat is. De hogy e szerepek kiosztásában vagy azok egymásutániságában színészpedagógiai vagy színésznevelői tendencia mutatkozott volna meg, ezt nem hiszem, vagy legalábbis így nem tudatosították bennem. Véleményem szerint művészi továbbfejlődés - kezdve az ezt célzó belső igényen - elsősorban úgy jöhet létre, ha megfeszített munkával, állandó önkontrollal magunk teszünk meg minden lehetőt ennek érdekében.

Jani Ildikó :

Kazimir Károly osztályába jártam a főiskolán, akinek alapvető nevelési célkitűzése volt a sokoldalú képzés. A Thália Színházban ugyanennek a törekvésnek folytatódását tapasztaltam, legalábbis saját magammal kapcsolatban, ahol és ami-kor csak volt erre lehetőség. A kapott feladatok azután determinálják az önképzés irányát is. A legsportszerűbb életmód mellett sem lehet mindig minden vonatkozásban tréningben lenni, tehát a színházi vezetés alapvetően meghatározza a művészi továbbfejlődést. Addig, míg az irányítás meri vállalni színészei sokoldalú fejlesztése érdekében a próbálkozások, szokatlan szereposztások rizikóját, addig biztosítottnak látom a fokozatos színészi továbbfejlődést is.

Kozák András:

Minden egyes kapott szerep alkalom arra, hogy egy színész továbbképezze magát. Csak fel kell ismerni és ki kell használni az adott lehetőségeket. Nincsenek szerepálmaim, és nem hiszem, hogy a rám váró feladatok idő előtti meg-ismerése bármiben is hozzájárulna mű-vészi továbbfejlődésemhez. Ezen a pályán az önképzésnek van döntő jelentősége, és annak, hogy elsősorban a saját magunkkal szemben támasztott igények-nek megfeleljünk. De hogy miként tudunk idáig eljutni, ez már művészi magánügy.

József Attila Színház

Maros Gábor :

A művészi továbbfejlődést alapvetően meghatározza, hogy a színházak műsorpolitikai megkötöttségek, a színészek általában való foglalkoztatása és sok egyéb körülmény közrejátszása folytán nem engedhetik meg maguknak azt a luxust, hogy elsődlegesen a színészekre koncentráljanak. Azzal, hogy a perspektivikus gondolkodás nem jellemző a színházakra, hogy újra és újra csak „helyzeteket" oldunk meg, a magyar színjátszás hovatovább „biztonsági körök" futására lesz csak alkalmas, ami meggátol mindenfajta továbbfejlődést. Egyre jellemzőbbé válnak az egyértelműen csupán külső adottságokat figyelembe vevő szereposztások. Az a benyomásom, hogy rendezőink ahelyett, hogy az alkotóművészt akarnák minden esz-közzel előcsalogatni belőlünk, saját rendezői „blikkfangjaik" kiötlésével van-nak túlnyomórészt elfoglalva. Ennek következménye az egyszeri siker vagy a külső adottságok alapján osztott szerepek sora, melyekben a színész minden önképző igyekezete ellenére sem fejlesztheti magát tovább. A művészi továbbképzés leghatékonyabb eszköze az lenne, ha egyszer már öldöklő próbák során pokolra lehetne menni egy-egy igazi jellem megformálásáért.

Márton András :

Minden színész csodákra képes, ha emberileg, művészileg érdekeltté van téve egy-egy produkcióban. Szerintem az lenne az alapja mindenfajta színészpedagógiának, hogy merjenek rendezők színészeket önállóságra nevelni, kísérletezni velük a közös útkeresés és kölcsönös továbbfejlődés jegyében. Ha a rendelkezésre álló próbaidőkben nem szájbarágás vagy rossz megoldások gyakoroltatása folyik, hanem közös munka egy-egy közössé tett cél érdekében, ez maga lenne a leghatékonyabb továbbképzés. Ha a mai, egyre jobban a színpadi attraktivitás felé hajló korban egy rendező nem felszínes mutatványokat kér, hanem ötletei szervesen kapcsolódnak a darabról alkotott közös elképzelésekhez, a színészek személyéhez és az általuk meg-teremtendő figurák lényegéhez, akkor minden külön nevelő hatás nélkül is ki-derül szinte mindegyikünkről, hogy ki-váló eredményekre képes. Az, hogy személy szerint kinek mi szükséges saját maga kondícióban tartásához, teljesen egyéni. A legnagyobb gátja azonban a továbbfejlődésnek nem is annyira a feladatok esetleges hiánya, mint az ilyen szellemű produkciók csekély volta.

Voith Ági :

Tudatos színésznevelő, egyéniségfejlesztő tevékenységről színházainkban általában nincsen szó, kivételes eseteket leszámítva. Pedig igen nagy szükség lenne arra, hogy a rendezők minél intenzívebben figyeljenek a színészekre, annál is inkább, mert a színész áll a legközvetlenebb kapcsolatban a közönséggel. De sokszor a valódi közönségigény tudomásul vétele vagy a tudatos színésznevelés-fejlesztés ügye is háttérbe szorul, és a rendezők csupán önmagukra vagy az egymás közti rivalizálás fejleményeire figyelnek. Ez rettenetes kárára van elő-adásnak, színésznek, közönségnek egyaránt. Alapvető dolog szerintem nem-csak az, hogy feladatot kapjon a színész, hanem az is, hogy milyen feladatot és mikor. Hiába van egy bármily kiváló zongorista előtt a hangszer, ha mindig

egyetlen, jól ismert dallamot játszhat rajta csupán. Ilyen körülmények között létfenntartásunk alapja az önképzés. Enélkül aztán véglegesen beskatulyázódhat a színész, aki rendszerint amúgy sem nevelő tendenciával kapja szerepeit.

Vígszínház

Andai Györgyi :

Azt, hogy mit jelent a tudatos színésznevelő, egyéniségfejlesztő törekvés és ezzel szoros összefüggésben a színészbe vetett bizalom ereje, Szolnokon, a Székely Gábor mellett eltöltött év értette meg velem. Tudtam mindig, mit miért játszom el, és egy sikertelen próbálkozás tanulságai nem azt jelentették, hogy nem juthattam más jellegű, de ugyan-olyan volumenű új feladathoz. Három vígszínházi évem alatt az elsőben újonnan kiosztott vagy átvett szerepek sorát játszottam el, majd két évig a *Harminc-éves* vagyokon kívül semmit. Lehet, hogy ez takar valamiféle pedagógiai el-képzelést, de hogy mit, arra sajnos még nem sikerült rájönnöm. Ilyen esetben van igen nagy szükség önképző erőnkre. A következő évadban a Várkonyi Zoltán rendezésében színre kerülő *Bernarda házában* komoly feladatot kaptam. Remélem, ez a lehetőség az elkövetkező évek továbbfejlődésének kiindulópontjává válhat számomra.

Béres Ilona :

Olyanfajta óvó-védő-gondoskodó felnevelés, mint ahogy Ádám Ottó Husztit ragyogó színésszé alakította, általánosságban nem létezik. Pedig hasonló szerető-segítő odafigyelésnek mindnyájan igen nagy hasznát látnánk. A magam részéről minden különösebb nevelői ráhatás nélkül egyszerűen most értem utol a koromat. Ez a világ, az „érett asszonyok" világa pedig, miután emberileg-művészileg-fizikailag azonosul velem, úgy érzem, együtt is fejleszt a korszellemmel. Aki tudatosam őrzi nyitottságát a szellemi és társadalmi élet minden jelenségével szemben, az tesz a legtöbbet egyéni továbbfejlődése érdekében. A Vígszínház legnemesebb értelemben vett profizmusa, a társulat egyöntetűnek mondható jó közérzete szerintem áldásos hatással van mindegyikünk fejlődésére. A jelenlegi színházi körülmények között ez jelenti a legtöbbet.

Lukács Sándor :

A művészi továbbképzés kérdésének felvetése egy ugyanilyen fontos másik problémát is vonz: a színházi műhelyek kialakításának kérdését. Olyan ideális alkotó közösségek, melyekben színész és rendező mindenben egyetért, „egy minden-kiért" alapon a közös érdekeltség jegyében dolgozhasson, nálunk egyelőre nem hosszú távon, hanem csak egy-egy produkció kapcsán jöhetnek létre. Ahol kötelező évente x, lehetőleg sikeres bemutatót tartani, ott a folyamatos színésznevelő munkára nem látok optimális lehetőséget. Ha az ember önképzése érdekében megtesz minden tőle telhetőt és szerencséje is van, előbb-utóbb eljátszik minden olyan szerepet, mely továbbfejlődését meghatározza. Hiszek a rendezők jóindulatában és pedagógiai érzékében, és ezt a hitemet nem szeretném elveszíteni. Aki alkalmat kap feladatok megoldására, annak egyéni fejlődését is biztosítottnak látom.

Szegedi Erika :

Éveken keresztül nem tudtam megtalálni a harmóniát színpadi, önmagammal: a sorozatos „széplány"-szerepek egy idő után kimondottan megállítottak a fejlődésben. Aztán bekövetkezett a fordulat: Bartha *Szerelem* című darabjában Kapás Dezső remek karakterszerepet osztott rám. Hogy ez mennyire volt tudatos pedagógia következménye, azt nem tudom. De hogy egész pályafutásomra kihatott, ez biztos. Azóta jó a közérzetem a szín-padon, és ha szélsőséges karakterszerepek mellett ismét játszom „széplányokat" is - ezek most már továbbfejlődé-sem szerves részeit képezik. Szerintem szakmai, művészi fejlődésünknek két alappillére van: rendezői odafigyelés és fejlesztő-nevelő beavatkozás, valamint szigorú kontrollon alapuló önképzés.

Szombathy Gyula :

Eddigi pályafutásom alatt megismert mindkét színházban, úgy érzem, tudatosan foglalkoztak művészi továbbképzésünkkel. Szolnokon a Székely Gáborral eltöltött hat év folyamán szinte minden kapott szerepről tudtam, miért, milyen hozzám kapcsolódó elképzelésektől indíttatva játszom el. A Vígszínházban most fejeztem be második évadomat. Az ez idő alatt kapott hét szerep sokfélesége szintén azt bizonyítja, hogy a szín-ház vezetősége tudatosan lehetőséget akar adni önmagam sokoldalú kipróbálására. A színészi továbbfejlődés leghatékonyabb eszközének emellett azt tartom, ha eszmeileg érdekeltté téve bennünket, az egyes produkciókban nem csupán utasításokat hajtunk végre, ha-nem közös alkotó folyamat részesévé válhatunk. És még egy: igen sok belső konfliktustól, kisebbrendűségi érzéstől, görcsössé válástól menekedhetnénk meg, ha alkalmanként és egyénenként tudatosítanák bennünk, hogy a rendezőknek, a színház vezetőségének milyen irányú elképzelései vannak velünk kapcsolatban. Szárnyakat lehetne kapni attól, ha időnként egy kis távlatot is megcsillantanának előttünk,

Tahi Tóth László

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy Várkonyi Zoltán egyben főiskolai osztályfőnököm is volt. Ebből adódóan úgy érzem, hogy kapott szerepeim konkrét, perspektivikus elképzeléseket tükröznek velem kapcsolatban. Hogy azonban általában, valamennyiünkre kiterjedően lenne a színházak vezetőségeinek határozott továbbfejlesztési, színészpedagógiai koncepciója, ezt nem hiszem. Miután nekem nincs saját magamra szabott szerepköri elképzelésem, bízom abban, hogy előbb-utóbb tudatos továbbfejlesztő törekvés vagy a véletlen folytán minden olyan szerephez eljutok, amelyet pályám kiteljesedése érdekében el kell játszanom.

Venczel Vera :

Hiszek abban, hogy minden kapott feladat egy-egy belső fejlődési folyamat ré*szévé* válik a főiskola elvégzése után is. Bizonyos, hogy nemcsak a rendezők, hanem általában a színházak vezetőségei a lehetőségek szabta határokon belül figyelemmel kísérik a színészek egyéni fejlődési vonalát, és tőlük telhetően igyekszenek segíteni. Ha az ember ki tud fejleszteni és képes megőrizni magában egy bizonyos intenzitású önképző képességet, akkor a több oldalú fejlődés kiváló lehetősége lesz a színházon kívül a rádiótól a szinkronizálásig vagy filmezésig minden. Igen nagy segítséget nyújt művészi és emberi fejlődésben egyaránt a kollégák segítőkészsége és Várkonyi Zoltán magas szintű műhelymunkát jelentő tevékenysége - például számomra most a *Bernarda háza* próbáin. Úgy érzem, ha az ember megőrzi belső rugalmasságát, ha nem tévesztik meg felszíni jelenségek, ha sikertelen kísérletekből is tud hasznosat tanulni, és ha mindenben elsősorban a pozitívumokat igyekszik megtalálni, akkor minden egyes szerep vagy feladat az emberi, művészi továbbfejlődés fontos állomásává válhat.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Nagy Zoltán megbotlik

Nagy Zoltán tanári diplomával a zsebé-ben elszegődött segédszínésznek. Neve mintegy évtizeden át szerepelt a veszprémi színház plakátjainak „futottak még" rovatában. Szokatlanul magas alakjára könnyen felfigyelhettünk. Egy-egy halovány, alig-színház produkcióban megjegyeztük a tekintetét. Nem mintha azok közé tartozna, akik a semmiből is színházat csinálnak. Legkevésbé pedig azok közé, akiknek félperces epizód is elég egy magánszám, egy jól időzített poén „elsütésére". Inkább azok közé, akik *színpadi funkcióban* szemlélik magukat. Akik a rossz előadást se akarják „lepipálni" egy jó (vagy jónak hitt) egyéni mutatvánnyal. Ha már a tekintetét említettem, megjegyzendő: nem szeret kikacsintani a szín-padról. Nem clowntípus. És mégis: puszta színrelépésével is hányszor kevert groteszk bájt a hamis patetizmusba, a rossz színpadi komolykodásba. Azt rég tudtuk már róla, hogy színpadi másodperceinek természetes íze van. Gyaníthattuk, egy eredeti színész rejlik e szerény statisztában.

Három esztendővel ezelőtt szerepet osztottak rá. Igaz, zsengén megírt szerepet. Ő játszotta a hivatástudatát elherdáló Ivánt a *Valahol egy szigetben*. Nagy Zoltán olyan színeket fedezett fel a fiatal debütáns Juhász István darabjában, melyeknek az írott dialógusokban nem sok nyoma volt. Alakításában ez a sehol-sincs világból a mába csöppent Iván drámai utat járt be, folyamatot élt át, emberi történést, amíg cinikussá, az élet könnyű örömeinek hajszolójává roncsolódott. Néhány esztendő múltán úgy tűnik, az ő bizarr-kesernyés-ironikus Ivánja miatt emlékszünk a *Valahol egy szigetre*.

Alighanem ez a szerep volt a belépőjegy a szegedi színházhoz. Mindenesetre egymás után több olyan feladatot kapott itt, mellyel a szegedi együttes jellegzetes egyéniségévé válhatott. Olyan színész-arccá, mely nélkül nincs színházi profil. Ha most az elmúlt évadból három szerepét kiemelem, már arra is lehetőség nyílik, hogy Nagy Zoltán egyéniségének más-más színeit figyeljük meg. *A Bolha a fülbe* Tourneljében leginkább fanyarságát, *a La Mancha* lovagjában drámai-emberi valódiságát, *a Negyven gazfickó és egy ma született bárány* papjaként szenvedélyességét.

Feydeau darabja, *a Bolha a fülbe* Szegeden is amolyan - a közönség és a színészek által egyaránt igényelt - „jutalomjáték" volt, valamiféle „felüdülés", kiruccanás a könnyebb fajsúlyú szórakozásba, mintegy bevallva, hogy ezen az estén (természetesen tartózkodva mindenféle ízlésrombolástól, olcsóságtól, színfalhasogatástól) csupán a komédiázás, a játék a fontos. Csupán? Nagy Zoltán, aki „vére szerint" színész, bebizonyítja, hogy ez a „csupán" a legtöbb. Nem akar ő semmi különösebb kitalációt hozzáfűzni a feydeau-i félreértések és csap-dák közt botladozó álszerető figurájához, mégis jórészt neki köszönhető, hogy sava-borsa lesz e színpadilag-dramaturgiailag ügyesen kifundált, ám könnyen érdektelenné váló házassági bohózatnak. „Van egy kis sármom, ennyi az egész" - mondja magáról Romain Tournel a darabban; s akár azt is gondolhatjuk, a színész nem is szándékozott ennél mélyebbre jutni. Ami többletet ad, az úgy többlet, hogy nem lép ki a darabból, nem siklatja ki a stílust, nem teszi disszonánssá az előadás hangnemét. Valószínű, hogy a „tudatosnál" sokkal több benne a jó színészi ösztön. Talán nincs is másról szó: egy-szerűen nem hagyja önmagát, önnön egyéniségét letagadni.

Nagy Zoltánnak valóban „van egy kis sármja". De ez a „sárm", ez a groteszk báj épp attól érdekes, hogy csak idéző-jelben nevezhető „sármnak". Hogy a „sármosság" lehetetlensége is benne van. Mintha kicsúfolná magát. Mintha gunyoros idézőjelbe tenné saját vonzerejét. S ehhez már csak az szükséges, hogy valóban belebújjon Romain Tournel bőrébe - és a színészi egyéniségből eredő gunyorosság, a csúfolódó idézőjel nemcsak önmagát jelenti, hanem Feydeau-nak is szól. Annak a Feydeau-nak, aki gondosan ügyel rá, hogy figurái a flörttel is csak flörtöljenek. Annak a Feydeau-nak, aki a színházat „hamisítatlan" hamisítványnak tekinti, nyilvánvaló pótszernek, frappáns csomagolásban. Nagy Zoltán, anélkül, hogy feltépné a tetszetős csomagolást, megmutatja, mi van alatta. Vagy legalábbis sejteni engedi. Ennyi az egész: ez az ő sármja.

Még ragyogó partnere is van Martin Márta személyében. Ez a flörtre vágyó Chandebise asszony a legigazibb bohózati hagyományból született, mégis letagadhatatlan mai fintorral. Tournel és Madame Chandebise színpadi percei a szegedi *Bolha a fülbe* fénypontját jelentik: miközben valósággal lubickolnak a Feydeau megírta helyzetekben, megannyi fricskát, ironikus pillantást is juttatnak a szerző jól fésült közhelyeinek. *Azaz* véleményt mondanak, amiképpen nincs művészet véleménymondás nélkül.

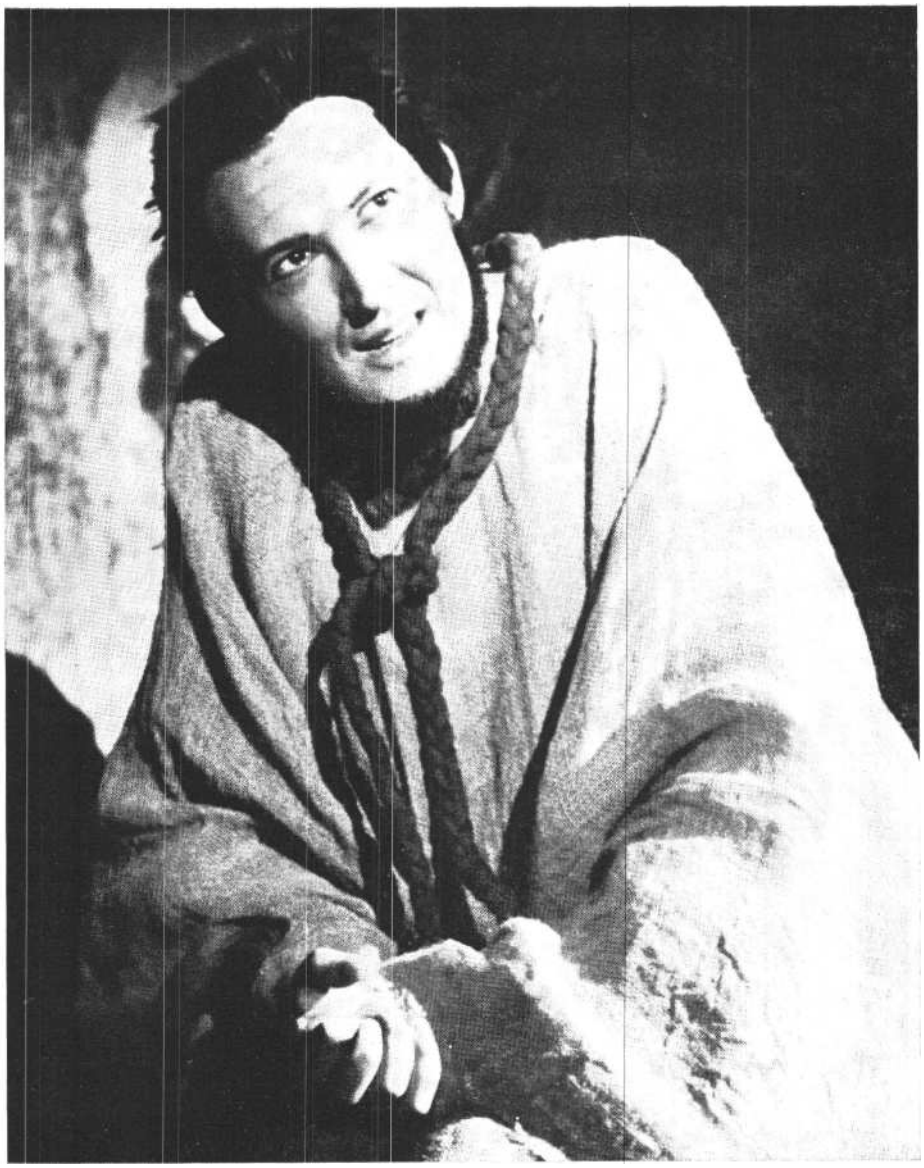
Nagy Zoltán mint Don Quijote a La Mancha lovagjában

A La Mancha lovagja című musical, mondhatnánk, már dramaturgiailag is ezt a színészetet igényli. Wassermann-Darion-Leigh világszerte sikerrel játszott zenés darabjában, melynek cselekménye a XVII. század végén történik, két új foglyot hoznak az inkvizíció börtönébe: Cervantest, az írót és szolgáját. Cervantes - a börtön rabjainak statisztálásával - előadja Don Quijote és hű szolgája, Sancho történetét. Aligha kétséges, hogy a *La Mancha lovag/a* színpadi-drámai értelme *a játék a játékban.* Szeged előtt játszották már e darabot a Fővárosi Operettszínházban is, két nyári évadon át Szentendrén, de mindkét bemutató adós maradt azzal, amit a szegediek - Giricz Mátyás rendezésében - kiolvastak a darabból. S aminek kulcsa ismét a Cervantest (Don Quijotét) alakító Nagy Zoltán kezébe tétetett le.

Különösen kínálkozik az összevetés a szentendrei *La* Manchával. Szentendrén Don Quijote, az álmok lovagja dicsőül meg; Szegeden Cervantesnek jut a dicsőség, aki kitalálta az almok lovagját. S így még arról is lehet az előadásnak - ezen belül a színésznek is - mondanivalója, hogy *miért* találja ki a költő az álmok lovagját.

„A lélek, csak az segít tovább" --énekli a darabbeli darab Don Quijotéja, s ezt visszhangozza a rabok kara akkor is, amikor Don Quijotét (azaz Cervantest) kiragadják közülük, s az inkvizíció elé állítják. Ha ez a dal nem csupán a rabok fohásza, hanem mintegy az előadásnak lesz mottója, „eszmei" tartalma, úgy a színész legfeljebb az illúziók édességét, a szirupos önáltatás csemegéjét kínálhatja a publikumnak. Ha viszont képes a színész és a színpadi együttes kibontani e fohász *drámai* tartalmát, azt a lefojtottságot, vágyakozást, szenvedést, amiből az álmok illúziója, a legenda Don Quijotéja születik, akkor a színészi játék *gondolatokat* közölhet az életről és a játékról, a szenvedésről és az örömről.

A szegedi *La Mancha lovagja,* noha sok tekintetben kívánnivalót hagy maga után, e legkényesebb ponton tisztán, emberi hangon szól. Nagy Zoltánnak drámai ereje és emberi hitele van ahhoz, hogy *a folyamatot* játssza el, a fohász születését: mindazt, amit az ember - az inkvizíció elé idézett ember - ebbe a fohászba belesűrít. A hangsúly mindvégig azon van, hogy a bús képű lovag legendás történetét *in statu nascendi,* azaz a születés állapotában szemléljük; Don Quijote históriája tehát nem arról szól, amiről a



Nagy Zoltán Danek darabjában **(Szegedi** Nemzeti **Színház). (Hernádi Oszkár felvételei)**

szavai, hanem arról, amiről Cervantes (elhallgatott vagy inkább elhallgattatott) szavai szólnának.

S igényel-e bővebb magyarázatot, hogy a színpadi mosolygásnál miért érdekesebb a mosoly színpadi születése? Hogy a színpadi illúziónál miért több az illúzió születésének színpadi története? De nemcsak több, hanem más: a hamisság és a valódiság vízválasztója húzódik köztük. Kár, hogy a szegedi előadás sem következetes e belső folyamat megrajzolásában, sok külsődleges eszközzel él. Operás hatásokkal, melyek már-már közömbösítik azt az eredendő színészi természetességet, amit Nagy Zoltán hoz a színpadra.

Nem is kellene talán ilyen hangsúlyozottan feltennünk ezt a kérdést, ha nem szolgált volna hasonló tanulsággal a *Negyven gazfickó és egy ma született bárány* előadása. Oldrich Daňek történelmi parabolájában, mely a heródesi gyermekgyilkosság bibliai történetének feldolgozásával mai erkölcsi dilemmáinkra keresi a feleletet, Nagy Zoltán a papot játssza. Azt a papot, aki nem ismer más igazságot, mint a hitét, akinek Heródes - a király istenítése következtében képtelenné válik a világ, amikor Heródest megfosztják hatalmától. Nagy Zoltán a fanatikus papban is az embert keresi. Nem engedi át magát az egysíkú szenvedélynek, mert tudja: a szenvedélyből is csak az érdekes a színpadon, ami emberi. A megszállottan prédikáló papból az az *ember,* aki képtelen felfogni az emberek közönséges erkölcsi dilemmáját. Az az ember, aki nem érzékeli önmagában a természetes emberi ösztönt.

Van belső hevülete, tüze, indulata, van igazi drámai izzása, szenvedélye ahhoz, hogy első pillanattól megragadjon. Van kellő önismerete, hogy pontosan gazdálkodjék adottságaival, hogy „megszerkessze" a szerepet. Az előadás egyik erőssége, akinek „szabad szemmel" nem látható, ám a színházi este belső térképén annál erőteljesebben kirajzolódó vonzási köre van. Aki körül sűrűsödik a levegő, oxigéndús lesz a légkör, akinek fajsúlyos a szava, de nemegyszer mélyebben ver visszhangot, amit nem ejt ki,

mint amit kiejt. Vagyis van gesztusvilága, noha nem tartozik a feltűnően gesztikuláló színészek közé; leginkább *belső gesztusról* beszélhetnénk az ő esetében: az elhallgatások, a nézések, a félbemaradt mozdulatok gesztikus hatásáról. A némaság drámájáról, mely természetszerűleg ellenpontozza a szavak drámai izzását, mélyebb köröket rajzol az elfogult szenvedély mögé. Már-már elvezet abba a „tudatalattiba", abba a lélektani alvilágba, ahol hátborzongató természetrajzot készíthetne a fanatizmusról.

Ez azonban elmarad. Talán mert Nagy Zoltán szerény színész, s nem akarja felsebezni az előadás másnemű közegét. Talán mert maga is bizonytalan még ebben a lelki rétegben. Talán nincs is másról szó, mint ösztönről, az önkeresés szenvedélyéről, mely e vidék közelébe vitte.

A Negyven gazfickó premierjén közbeszólt a véletlen. Amikor megszégyenültenkisemmizetten elhagyja a játék terét, hosszú lépcsőn kell felmennie s belépnie a vasajtón. Megbotlott a küszöbben. Hogy premierláz? Lehet. Az azonban semmiképp sem tartozott a premierlázhoz, hogy a botlást azonnal ösztönösen belesimította a szerepbe. Vagy belesimult magától. Mintha egy láthatatlan falat lépett volna át, melyhez egész este konokul tartotta magát, s melyről egyszerre kiderült, hogy nem is létezik.

Ezzel a botlással személyes ügyévé lett, ami az előadásban csak a színész ügye volt. S egyszerre úgy tűnt: mindaz, amit Danek fanatikus papjáról oly okosanösszetetten-áttételesen elmondott az előadásban, laboratóriumi tanulmány. A botlás pedig az emberé. Egyetlen botlással többet árult el a figura emberségéről, mint a laboratóriumi stúdiummal. Vagy inkább életre keltette a stúdiumot.

És egyben elárulta a legtöbbet magáról : erre a színpadi varázslatra csak igazi színész képes.

ROMHÁNYI LÁSZLÓ

Az Agriai Játékszín körül

Mi általában nemigen veszünk tudomást 1790 előtti színháztörténetünkről. Még a szűkebb szakmai köztudat is úgy érté-keli a Kelemen-féle hivatásos színtársulat megalakulását, hogy ők szinte a semmiből teremtették meg a magyar teátrumot.

Igaz, szórványosan fel-feltűnik színpadjainkon egy-egy nagy sikerű bemutató: a Thália Színház jó pár évvel ezelőtt *a Bacchust* játszotta, a Szentendrei Teát-rum legelső jelentkezése *a Comico-Tragoedia* értékeire hívta fel a figyelmet, a Huszonötödik Színház Simai Kristóf Fösvény-fordításával mulattat, a Nemzeti Színház a *Balassa Menyhárt árultatása* című komédiát játszotta Hubay drámájába rejtve, és ugyanott ma is siker Bornemisza Péter *Magyar Elektrája.*

A sajnálatos csak az, hogy ezek a színháztörténetileg oly fontos bizonyítások sem tudták áttörni merev szemléletünket a magyar színház régmúltjáról. Nem szándékozom megvétózni színháztudósaink egy részének véleményét, akik a könyvtárak legmélyén néha a kortárs drámatermést is másképpen leltározzák a jövő számára, minta naponta üzemelő színházak.

Igaz, a színháztörténeti adalékok ellen vétójog nincs, egy-egy bemutató napra kimutatható tény, perdöntő bizonyíték. De ahhoz, hogy egy perben igazsággal szétnézhessünk, ismernünk kell az elhallgatott adatokat is. 1790 után tiszta a sor, vitatkoznom az előző évszázadok magyar teátrumának létjogáért kell, annál az egyszerű oknál fogva, mert a magyar színház 1790 előtt is létezett.

Nem akarom megírni drámairodalmunk hiányos fejezeteit. Minden elmélet csak a gyakorlat során szerezhet bizonyítványt. Az elmúlt év nyarán azzal a nemes szándékkal született meg az Agriai Játékszín, az Egri Várszínház alapgondolata, hogy felvállalja a régmúlt idők magyar színjátszásának megidézését, rejtett értékeiből eleven színházi estéket teremtsen, ápolja a magyar teátrum hagyományait. Kiindulópontunk az, hogy az első hivatásos színjátszó társaság megalakulása nemcsak kiindulópontot jelentett színházművészetünkben, hanem betetőzést is - az előző évszázadok színjátszásának szintézisét.

Tudtuk : a régmúlt idők színházát megidézni csak történelmi hangulatot sugárzó kövek között érdemes. Nem véletlen tehát, hogy Egert, az egri vár gótikus palotáját választottuk művészi terveink színhelyéül.

Az egri vár nemzeti-történelmi tudatunk mindenki által ismert büszkesége. Agria (Eger régies elnevezése) históriák és történelmi legendák ihletője. A vár 1552-es ostroma: Dobó István várkapitány és a hős egri vitézek öldöklő pár-viadala a törökkel - nemzeti mítosz. Tinódi Lantos Sebestyén históriáséneke a várvédők hősiességéről, vagy Balassi Bálint egri katonáskodásának évei, találkozása Losonczy Annával - iskolai tan-anyag.

Egy szabadtéri színház a „történelmi levegőn" kívül játékra alkalmas eredeti helyszínt is követel. Az egri vár gótikus palotája csodálatos ékköve nemcsak a városnak, de műemléképületeink közül is az egyik legbecsesebb. És nem utolsósorban: kitűnő akusztikájú, varázslatosan megvilágítható kész díszlet. Remek színpadi háttér.

Logikus a kérdésfeltevés: miért éppen egy szabadtéri színház vállalkozik drámatörténeti érdekességek felmutatására? Egyrészt, mert színjátékunk sajátos módon jelentkezik kultúrtörténetünkben. Mint szórakoztató műfaj vásári jelleget ölt, ahol az írott szövegnél is fontosabb maga az előadás. Egy előadás pedig úgy rekonstruálható sikerrel, ha eredendően csak saját anyagából építkezik. Hozzátoldani szinte semmit sem enged. Egy ízig-vérig szabadtéri, utcai hangulatú, vásárian harsány előadás kőszínházba átültetve elveszíti hatását.

Másrészt a természetben, a szabad ég alatti játék a színház legősibb formája. Nincs annyi kötöttsége, a konvencionális színészi játék élteti, színpadtechnikája évszázadok óta alig változott, jelmezmegoldásai is hagyományosak. A szabadtér hagyományőrző. Érzéketlen az álmodernkedéssel szemben.

A szabadtéren más az élő szó ereje, mint a kőszínházban. Más az akusztikája. A suttogás, a visszafogott szavak, az arc, a lélek, a szem villanásnyi rezdülései kint hatástalanok. A színészi játék eszköztelenebb lesz. Másként beszél, mozog, gesztikulál, másként fest, másként örül, sír, öl, szeret...

Az elmúlt évben az Agriai Játékszín egy csíksomlyói professzor, Szentes Regi-

náld *András kovács királysága* című komédiáját mutatta be. A darab latin címe *Rusticus Imperans,* amely Calderón *élet álomjának* magyarítása - német közvetítéssel.

Az iskoladrámák titkait kutattuk: dramaturgiáját, színpadtechnikáját, jelmezterveit, majd a gyakorlatban rekonstruáltuk, illetve újrafogalmaztuk a deákok és professzorok oskolai előadásait... A hajdani oktatás egyik legfontosabb didaktikai módszere: a színjátszás. Comenius *Orbis pictusa,* korának legnevezetesebb tankönyve *A tékozló fiú* megtérésének színpadképével igazol bennünket. Az iskoladrámák szerzői többnyire tanárok, professzorok, színészeik maguk a diákok. Ebből a sajátos fejlődésből adódik, hogy a ránk maradt drámatöredékek egy-egy előadás szinopszisai. Kanavászok. Többnyire sikeres előadásokéi, hiszen az iskola, a kollégium jó híre nagyban fügött a bemutató visszhangjától. Évenként legalább két alkalommal vizsgaként a város polgárai elé kerülnek. A nagyközönség fokozódó érdeklődése a közterekre, a piacokra hívja az előadásokat Egerben a várudvar és a püspöki kert a leggyakoribb helyszín.

Téves az az általános vélemény is, hogy a bemutatandó művek egyszerű latin vagy német nyelvű másolatok. Nem véletlen, hogy szerzőink köztük Szentes Reginald is - retorikát vagy grammatikát előadó professzorok, akik eredeti módon megírt drámákkal vetekednek egymással: ki miként tud verselni, dialógokkal kitűnni. Patakon a Ratio Studiorum már 1599-ben előírja, hogy „csak ritkán engedjék meg komédiák és tragoediák játszását", így évente csak két előadás megrendezésére kerülhetett sor...

Kutatómunkánk során kiderült: Éger játékszíni hagyományai lenyűgözőek! 688-ban már saját színháza volt, *a novum teatrum.* Bártfán, Kassán, Patakon, Debrecenben, Sopronban, Kolozsvárott vagy Csíksomlyón még jelentősebb iskoladrámai hagyományok mutathatók ki!

íróink közül, akik .790 után a Magyar Játékszíni Társaságon belül önálló dráma megírásával kísérleteznek - valamennyien kollégiumokban kapnak kedvet a teátrumhoz. Simai Kristóf, Illei János, Dugonits, Bessenyei ezt az örökséget menekítik, ültetik át a hivatásos magyar szín-ház megteremtésén fáradozva. A szó szoros értelmében menekítik, hiszen a csíksomlyói iskolai szín játszást, amelynek remeke az *András kovács királysága,* II. József rendeletileg semmisíti meg. Szétzúzatja színpadukat, jelmeztárukat tűzre vetteti. Feltételezem, hogy ez a császári-királyi ítélet valamennyi pálcs, protestáns, jezsuita kollégiumot sújtotta. 1790-ben a színház létezésének egyetlen lehetséges módja a hivatásos színtársulat létrehozása volt.

*

Az Agriai Játékszín idei, második évad-ját újabb jelentős színháztörténeti esemény fémjelzi. Az iskoladrámák világából a magyar reneszánsz színpadára érkeztünk.

Tudom és vallom, hogy a színházi emberek monomániásak. Éppen soron levő munkájuk értékét túlbecsülik - e nélkül a hit nélkül nincs szerelem, és ha valaki nem szereti azt, amin éppen dolgozik, akkor nem jöhet létre az előadás. Mégsem tudok szó nélkül elmenni irodalomtörténetünk meglepő sajátossága mellett. Tudniillik történeti tény, hogy előbb adtak ki magyar színművet, mint világi lírai verset vagy regényes elbeszélést. A drámai *műfaj* korábban erősödött meg, mint a költészet.

Nézzük a tényeket: 150-ben egy színdarab jelenik meg Kolozsvárott (a később Heltai tulajdonába kerülő nyomdában), amelyet egy török hódoltsági területen élő lelkész Sztárai Mihály - írt híveinek. Ugyanebben az évtizedben *nem* kisebb remekmű, mint Bornemisza Péter *Magyar Elektrája* születik meg Bécsben, és azonnal meg is jelenik... *A Balassa Menyhárt árultatása* igazi „bestseller". A *Szép magyar komédia,* Balassi Bálint csodálatos, költői műve e kor ki-

XVI. századi lovagi játék

magasló értéke. De megjelenik Heltai Gáspár „részegcsökről" csipkelődő *Dialogusa* vagy a legvaskosabb viccgyűjtemény, *a Salamon és Markalf.*

Remek lista. Vitatkozni lehet arról, előadták-e ezeket a színjátékokat. Az bizonyos: egyik sem kéziratban maradt fenn, hanem könyvnyomtató műhelyből került ki!

Sőt! A reneszánsz idején a teátrális műfajok áradata jelentkezik: széphistóriák, hősköltemények, dialógusok... Ezeket bizony előadták! A műélvező közönség túlnyomó része ugyanis nem tudott olvasni, a reformáció azonban sürgeti a könyvnyomtatást, kötelezően előírja híveinek a könyvek használatát, illetve ismeretét. Hogy a méregdrága könyv tízezrekhez eljuthasson, annak egyetlen módja, ha a betű ismerője *személyesen terjeszti.* Előadni valamit csak fordulatos, érdekes, izgalmas mesébe csomagoltan lehet, sok párbeszéddel és kevés le-írással. Nem véletlen, hogy a reneszánsz kor ideális eszménye a hős vitéz, a bátor lovag és mellettük a hallgatóságot lenyűgöző elbeszélő...

A reformáció legszélsőségesebb irányzatai iránt is türelmes János Zsigmondot a katolikus Báthori István követi az erdélyi fejedelmi székben. Báthori szigorú cenzúrával szabályozza a könyvkiadást. A vallásos könyvek megjelenését korlátozza, nehogy a sok polémia lelki és társadalmi jogtalanságokat keltsen. Heltai Gáspár kolozsvári unitárius lelkész, könyvnyomtató és vállalkozó (egyéb-ként remek üzletember) azonnal megfogadja Báthori tanácsát, és népszerű olvasmányok sorával lendíti fel a könyv-kereskedelmet.

Heltai furcsa ember. Jómódú szász családból származik, egyetlen szót sem beszél magyarul. Vagy nem tud, vagy nem akar. A végletekig fanatikus. A vallás megszállottja. Wittenberget megjárva Kolozsvárott telepedik le. Mivel a reformáció kötelezővé teszi az anyanyelvű prédikációt, a könyvnyomtatást, Heltai kötelességének érzi, hogy megtanuljon magyarul, és aztán nyelvünket soha többé el ne hagyja. 15 5o-ben társul Hoffgreff György nyomdatulajdonossal. A vallás megszállottja és a könyvnyomtatás megszállottja valahogyan nem fér meg egymással. A pap Heltai gazdag reneszánsz freskókkal jelentkezik, erotikus és forradalmár látomásokkal.

Heltai mint sikeres üzletember jól ismeri olvasói igényeit. Tudja, hogy vásárlói hegedőssé-lantossá átnyergelt

PONCIANVS
CSASZAR
HISTORIA-
IA. MIKEPPEN AZ ö
Fiának Dioclecianusnak hęt bölcs
és tudos Mestereket fogada, kik azt
tanyitának az hęt és nemes
tudomanyokra.

Es minek utánna az mostoha annya meg csalta
volna az Csaszárt, hogy hétszer az ő fiát, az Diocle-
ciánust, ki vitette volna fel akkaszztásra, miképpen
mind az hét uttal az bölcs Mesterek meg szabadi-
ták azt, az ő bölcs beszédekkel, Hogy annak
uttána az ő attya hellyébe Romai
Császár lőn.

LÉCSEN NYOMTATTATOT,
Brewer Lőrintz által,
1633.

(vagy züllött) tanítók, deákok, kántorok, akik lakodalmakon, mulatságokon, többnapos téli vendégségeken, névnapi dáridók alkalmából élőszóban terjesztik történeteit. Ennek a kötetlen formának leginkább megfelelt az 1572-ben kiadatott *Ponciánus históriája.*

A Ponciánus a keresztes hadjáratok idején Európába került keleti (valószínűleg indiai) mesefüzér. *A hét bölcs mester* vagy *Szindbád története* címen is ismeretes.

Kerettörténete *az Ezeregyéjszakából* ismert motívum: halálos ítélet tudatában, életmentésként mesélik át az éjszakát. Maguk az egyes novellák, dialógusok az évszázadok során újra és újra a felszínre vetődnek a legkülönbözőbb formában. Molière *Dandin György*e *a Ponciánus* egyik epizódjával *(A kút)* azonos. Gyöngyössy a Florentina-sztorit költi át, *Az özvegy* című novellával Fellini *Satyri-* conjában találkozunk.

A Ponciánus német közvetítéssel érkezik a korabeli Magyarországra, egyik népszerűsítője Heltai, aki Wittenbergben hozzájuthatott az ötven német változat egyikéhez. Az eredeti tizenhat novellából áll. *A Magyar Dekameron* nyolc történet köré ágyazza a keretjátékot. A színpadra állítás nem kíván erőszakos beavatkozást Heltai művébe, hiszen a pergő dialógusok, a cselekményes játék, az elmesélhetőség *majdnem* drámaivá teszik már ön-magában is.

Nemeskürty István csupán egyetlen dramaturgiai változtatást végzett: az eredetileg a római császárságban játszódó helyszínt egy magyar fejedelmi udvarba ültette át.

A mese lényege a következő: a Fejedelem, aki özvegyen maradván, fiát külföldre küldte tanulni, ismét megnősül. Ebből az alkalomból hazahívatja fiát, akit hét bölcs mestere kísér. A mostohaanya megkívánja a fiút, megpróbálja elcsábítani (Putifárné-történet!), de az nem enged. Ezért az asszony bevádolja, hogy a fiatalember erőszakot akart rajta elkövetni. A haragra gerjedt Fejedelem föl akarja akasztatni fiát, akit azonban hét mestere példázatokban igyekszik megvédeni. A Fejedelemné is történeteket mesél, hogy megmutassa, milyen veszedelmeket jelentenek a fejedelmi atyára nézve a feslett életű, gonosz szándékú trónörökösök. Végül maga a gyanúsított is előad egy elbeszélést, és leleplezi a Fejedelemnét, illetve annak szeretőjét. Így a fiú megmenekül a kivégzéstől.

Heltai írói fantáziája párját ritkítja. Az eredeti mesei keretet meseszerűen bontja ki. Maguk a történetek kegyetlenül őszinték, mély emberi gondolatokat tartalmaznak, drámai hatásuk jelentős. Heltai saját korának társadalmi torzképét rajzolja meg: ő a török veszedelmet isten büntetésének tartja, mivel a magyarok erkölcsei olyannyira eltorzultak .. .

Elbeszélő kedve, a mesélés öröme szétfeszíti az ősi indiai mesefüzér keretét. Izgatja Heltait a mese, a csattanó, a váratlan fordulat, a lélektani hitel, az események indoklása. Műgonddal építi fel a történeteket, megkeresi a jellemeket, és egyénien beszélteti őket. Ez már Boccaccióra emlékeztet.

Páratlanul gazdag Heltai nyelvezete. Őt és kortársait olvasva a nyelvújítás nemes erőfeszítései jutnak az eszünkbe. Heltai után, a nyelvújítás koráig sokat romlott a nyelvünk. Heltai kristály-tisztán, ízes magyarsággal beszél, prózáját alig nehezíti érthetetlen vagy idegen szó, bonyolult, követhetetlen mondatszerkezet. Ízelítőül egy példa. A Fejedelemné az udvari mulatozás közben, ekképp közeledik mostohafiához:

FEJEDELEMNÉ :

Én szüvem és lelkem! Sokszor hallottam szépséged felől, mostan pedig ugyan szemmel látom és nagy gyönyörűségem vagyon ebben, hogy szemeimmel immár ezt meglátom, kit azelőtt szívem szerint megkévántam ... Szerelmetes szívem

öröme: én bírtam atvádat reá, hogy tégedet hazahívasson. Ezt pedig azért műveltem, hogy az én tehozzád való kévánságomat bételjesíthessem, hogy véled játszódhassam az Vénusz játékát. Megholtam volna az nagy szerelemnek miatta, ha haza nem jöttél volna .. . (feltépi köntösét) Szűvem, ne utáld meg az én szép hölgyes fejér :estemet, gömböleg mejemet, néked ajánlom minden kévánságodra .. .

FEJEDELEMFI:

Az én hatalmas Istenem megoltalmazzon engemet attól, hogy az én felséges édesatyámnak az ő kertét megszaggassam avagy azt megfertelmezzem.

FEJEDELEMNÉ :

Bolond eszű, még a Iónál is alábbvaló, mert a jó ló nem veti meg a zabot, melyet pallolnak elejbe.

FEJEDELEMFI :

Salamon igazat mondott az asszonyi állatoknak álnoksága és gonoszsága felől, hogy jobb az embernek lakni viperakégyókkal és skorpiókkal egy házban, hogy nem mint egy versenyes asszonyi állattal.

Heltai Dekameronjában a szerelem mindig a szabadság, a szabad döntés jelképe; a gyönyör, az élvezet tudatos vállalása.

Külön érdekesség a csaknem százéves nyomozás, irodalomtudósainknak az az izgalmas kutatómunkája, amely előkerítette Heltai Gáspár *Dekameronját* az ismeretlenségből. A német közvetítéssel hazánkban is rendkívüli népszerű könyv legkorábbi fordítása 1573-ban jelenik meg egy 1565-ös frankfurti kiadvány alapján. A novellás kötet Ecchius Salm császári és királyi kamarás, dunántúli főkapitány, pozsonyi főispán lakodalmára készül - a násznép mulattatására. Az ismeretlen fordító, aki szöveghűen követi a német eredetit, Bornemisza Péter környezeté-ben keresendő, hiszen Ecchius Salm fivére Bornemisza kenyéradó gazdája.

Egy másik Ponciánus-kiadvány 1633-ban Lőcsén jelenik meg. Mivel a szerzők nevét a 17. századi kiadványok nem tüntetik fel, a szerzőségét ki kellett nyomozni. Heinrich Gusztáv 1879-ben hívja fel a figyelmet a bécsi *Ponciánusra.* A harmincas évek közepén Waldapfel Józsefnek támad az a gondolata, hogy a 17. századi Ponciánusokat összehasonlítsa. Kiderül: az 1633-as lőcsei kiadás lényegesen eltér az összes változattól. Rendkívül élvezetes, magas színvonalú mű. 1966-ban Holl Béla megtalálja a kolozsvári nvomdából kikerült *Ponciánus,* egy töredékét. A címlap szerint Heltai a szerző. Újabb váratlan, izgalmas fordulat: az 1572-es töredék megmaradt szövege *egyezik* a lőcsei kiadással! Tehát az 1633-as nyomtatás ugyanannak, Heltai művének a második kiadása!

Nyáron, az Agriai Játékszín előadásában nevesebb színművészeink vállalták Heltai csodálatosan gazdag világának tolmácsolását. Eredeti, korhű reneszánsz zenét használtunk fel, a Heltai által kiadatott *Cancionale* című, 1574-ből való énekeskönyv alapján, az Ars Renata együttes közreműködésével.

Gazdag reneszánsz kori jelmezek jelentek meg (Mialkovszky Erzsébet tervezésében) az egri vár gótikus palotáját átvarázsló díszletek között (Rajkai György munkája).

Végezetül egy izgalmas, megfejtendő kérdés: ha ennyire gazdag a reneszánsz kori magyar drámairodalom, miért nincs folytatása? Az 1600-as évek legvégén elhallgatnak a magyar Thália múzsái. A dráma nem számít többé irodalomnak, a műfajt egyetlen költőnk, egyetlen írónk sem vállalja. A színjátszás a felekezeti iskolák falai közé szorul, a drámaírás tudománya deákok és professzorok iskolai vizsgaalkalmatosságává válik. Megszületik az iskoladrámának nevezett műfaj, amely a Kelemen-féle társulásig egyetlen útja a magyar színháznak. Ezen az úton egy rövidke szakaszt az elmúlt évben már bejártunk .. .

KŐPECZI BÓCZ ISTVÁN

A mérték értéke

A történeti hűség és a színház múltat visszaidéző viszonyának jó példája az egyiptomi kultúra ábrázolása. A hiteles források példamutató tisztelőivel és felhasználóival (Zeffirellivel, Fellinivel, Rossellinivel stb.) szemben, íme, a példa a hamisító túlzásokra.

J. Mankiewicz amerikai *Cleopatra*-filmjének maszkjai sok vonatkozásban olyanok, ahogy azt a giccsmóricka elképzeli. A filmgyártás történetének legnagyobb költségvetésével készült film erőlködéseivel, túlzásaival silány eredményre vezetett. Ezzel szemben öröm volt látni a lengyelek Prus-regényből készült filmjét, *A fáradt.* Nyilvánvalóan Jerzy Kawalerowicz rendező sokkal-sokkal kevesebb pénzből, de sokkal több kultúrával tudott hiteles hatást kelteni. Az újra és újra vita tárgyát képező történeti hűség (díszlet, jelmez, maszkírozás) jó példája volt ez a film. A kényelmes, csak jelzésre építő álmodernkedéssel szemben megtalálta a helyes mérték értékét.

Közismert az egyiptomi múlt közlékenysége. Hieroglifomán jellegéből adódóan szinte maradéktalanul ismerjük mindazt, ami a teatralitás számára szükséges.

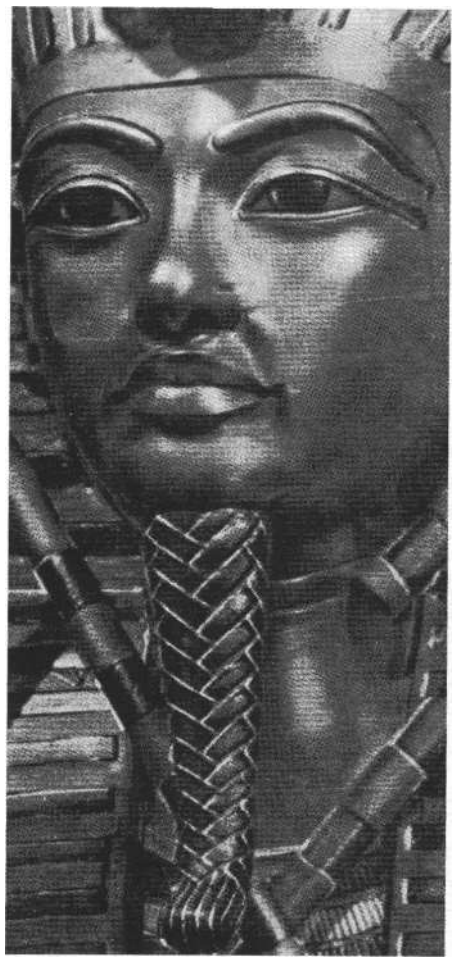
Épületeken, szobrokon, falfestményeken, papiruszon rengeteg az írás - a díszként szolgáló hieroglif jelektől kezdve a tekercsek demotikus szövegeiig mindenről írásos emlékünk maradt. És tudjuk, hogy az óbirodalomtól a középbirodalmon keresztül az újbirodalomig a történelemből ismert utat járva egyre bonyolultabbá és egyre általánosabbá vált a kozmetika gyakorlata is.

Az erősen festett szem (férfiaknál és nőknél egyaránt), a szemzug meghosszabbítása a hajtőig, a szemöldök erős festése és meghosszabbítása, az orrlyukak festése, a tenyér, a kéz és lábköröm festése főleg a magasabb kasztoknál és a fáraó környezeténél volt általános. Maga a fáraó - sok szobor bizonyítja - végletes módon koznietikázott volt. A hajviseletet gyakorta változtatták a szobor-portrékon, még a halál után is divatosra fésülték a hajat. Ezért sok a hajtömeg

nélküli nemes kőportré, amelyeken utólag gipsszel pótolták a kor divatjának megfelelő frizurát. A sírleletek megőrizték a gazdag és nagyon szép kenőcstartókat - sokszor vízen úszókat -, a balzsamos kanalakat, sőt magukat a még illatos kozmetikai szépítőszereket is. Le-írásukat az orvosi papirusztekercsek őrzik. Innen ismerjük a hétfajta olaj össze-tételét és a kétféle festéket (a malachitból készült zöldet és a szempillára való feketét). Mindezek mellett hosszú leírások adnak tanácsot a ráncok és az akkor is gondot jelentő hajhullás elleni küzdelemre. Nagy kultusza volt a parókáknak, amelyek alatt a hajat rövidre nyírták. Nemcsak a nap ellen védtek, de a gazdagság és rang jelzésére is szolgáltak. A rusztikusabb csigás hajviseletet váltja fel a sok vékony fonatú copfból álló úgynevezett Hathor-paróka, amelyhez néha növényi rostokat is kevertek.

Külön fontossága van az álszakállaknak, amelyekre a fáraóportrék adnak jó formai útmutatást, és amelyek ugyancsak hivatali rang jelzésére, illetve a legmagasabb istenség, a fáraó megkülönböztetésére szolgáltak. Feltételezhetőleg ebbe már aranyszálakat is kevertek, erre utal merev volta. Kétoldalt a fülre rögzítették.

Nehéz az egykorú képekből, valamint a színházi és filmmasszából kiválasztani a legjellemzőbbeket. Az első Vivien Leigh a Shaw-dráma nyomán készült *Caesar és Cleopatra* című filmből ; minden különösebb túlzás nélküli maszk (G. Pascal rendezése). A második: szép, egyszerű és hitelesnek ható fej *A fáraó* című lengyel filmből. A harmadik: Elisabeth Taylor *Cleopatra*- filmjének egy szerényebb maszkváltozata. Az alsó sor első képe Tutanhamon eredeti szemfestése alabástrom maszkjáról - egyszerű szemfestés, amivel a fáraó megelégedett. Mellette Elisabeth Taylor egy másik szem-festése - amivel ő elégedett meg. Sajnos hely hiányában Sophia Loren kedves, fiatalkori filmjének *(Két éjszaka Cleopatrával)* maszkját nem közölhetjük - bár itt nem is a maszk maradt meg leginkább az emlékezetünkben. Az utolsó kép ugyancsak Tutanhamon aranymaszkjának álszakállát mutatja.



SZÉKELY GYÖRGY

Az előadóművészetről II.

A megszólaltatás művészete

Feltételezzük, hogy az előadó tökéletesen felkészült: tartalmilag és technikailag egyaránt. Tudja, hogy mit akar elő-adni, és megvannak az eszközei a hűséges tolmácsolásra. A művészi megvalósítás komolyabb problémái azonban még csak azután következnek a számára. Döntenie kell a megszólaltatás módja tekintetében. Dönteni kell például afelől, vajon színészi módon vagy valami elvont „versmondással" objektiválja-e a költői szöveget. Mindkét felfogásnak van magyar elméleti előzménye. Rakodczay Pál például következetesen a versmondás színészi előfeltételeiből indul ki. Kijelenti, hogy „A szavalást csak a színészetből lehet megérteni és megtanulni ... ", hogy „a szavalás maga is játék", és valószínűleg ezért jut el (az általánosabb állásponttal szemben, hogy ti. a versmondás - hang) ahhoz a véleményhez, hogy „A szavalás alapja a mozgás". Tegyük mármost föl, hogy a döntés a színészi jel-legű megszólaltatás mellett történik. Még itt is kétfajta lehetőség nyílik. Választani lehet - és kell - a között, hogy már-most a „költőt" jeleníti-e meg a szöveg megszólaltatója vagy a szövegben fellelhető „alakokat". Az előbbit támogatja Hevesi Sándor, amikor így ír: „A művészi előadás azonban nemcsak megértetés, hanem megelevenítés. Az előadó helyett a költő áll előttünk, s az a föladata, hogy az írott szóba életet öntsön." Hegedűs Gyula viszont vállalja a sok alak megjelenítésének feladatát is:

.. tíz embert is beszéltet, karakterizál, tagol, hangsúlyoz, érzékít, színez, fest." - Gyertyán Ervin viszont A *múzsák testvérisége* című műve idevonatkozó részében azt fejti ki másik végletként -, hogy „...a szavalatnak nem akciót kell kifejezni a dikcióval..., hanem... az eszményi, a vers vagy próza szövegében felolvadó, azt logikai és lélektani értelemben egyaránt átérző és kifejező *olvasást* kell megvalósítani". (Kiemelés: Gy. E.) Színészi megközelítés és „felolvadó olvasás" tehát az a két véglet, amely között tájékozódni és dönteni kell, megtalálva a korszerű megoldást.

Az „olvasás", bármilyen tág értelemben vegyük is, leegyszerűsíti, elszegényíti az előadóművészet tapasztalat szerint is gazdagabb lehetőségeit. De van-nak veszélyei a másik végletnek, a színészkedésnek is. Gyanakvását Ascher Oszkár a gesztikulációval kapcsolatban szólaltatta meg, amikor azt írta: „ ..kinek a nevében mozogjon?" az előadó. És valóban, ha „a költő nevében" mozog, akkor, bizonyos túlzással azt is cl lehetne várni tőle, hogy ruházatát is magára vegye, maszkot készítsen stb. Ebben az esetben azonban más szituációt vállal: szerephelyzetbe kerül. A vers azonban nem szerep - nem mutat föl teljes ívű emberi sorsot. Ezt a különbséget már Szász Károly is nagyon pontosan megfogalmazta, talán elsőnek a magyar szavalás elméletében: ..a színész: úgy adja elő szerepét, mintha mind-az, amit mond, tesz, érez, szenved-(ni látszik) való és éppen vele és éppen akkor történő volna; míg ellenben a szavaló: nem akarja ezen tökéletes csalódást idézni elő; ő nyilván kijelenti, hogy amit előad, annak ő csak előadója; igyekszik azt jellegzetesen, híven tüntetni elé, de nem behelyezni magát mindenestől." Hegedűs Gyula meg éppen bizonyosfajta elidegenítést javasol, amikor azt ajánlja a versmondónak, hogy „a könyv a kezében legyen, hogy dokumentáljuk ezzel is a költő tulajdonjogát, az ő elsőségét és a mi másodrendűségünket", és egyidejűleg persze azt is, hogy a költő nem mi vagyunk.

A megoldás nyilvánvaló módon ott keresendő, hogy nem a költő *személyét* kell megjeleníteni, hanem *a költői eszmeképet* kell megszólaltatni. És hogy ez így nem valami utólagos, elméleti tétel, azt a nagy versmondó gyakorlattal rendelkező Egressy Gábor is igazolja, aki a *Színészet* könyvében így foglalt állást: „A vers: a költői eszmének külső alakja. Belső alakja: a lélektani alak; tehát a lelki állapot, mely az eszmét magába olvasztotta… Minthogy pedig a költői eszme mindig érzelem alakjában jelenik meg; tehát a beszélő magát mindenek előtt a költő kedélyállapotába helyezi, érzelmeit sajátjává teszi, s ezek természetes hangján fog szólani, egyszerűen és nemesen." Még egy idézetet sorolnánk ide, bár nem magyar szerzőtől származik. De századunk egyik legnagyobb művésze írta le, Thomas Mann *a* József-*legendában,* pontosan fogalmazva meg a jó előadás művészi ismérveit: „József pompásan adott elő; folyékonyan, szabatosan, látszólag igénytelenül, mérsékelt megjátszással és a szó oly természetes uralmával, hogy a legnehezebb, legbetűhözkötöttebb is rögtönzött könnyedség és csevegő nyelvkészség színét nyerte ajkán." Mindkét idézetben szerepel egy nagyon fontos és jellemző szó: a természetesség. Es itt helytelen volna valamiféle naturalizmusra gondolni, amely pongyola módon akarja a természetesség látszatát kelteni. Mindkét idézet tartalmazza ugyanis a „kötöttség" fogalmát is : az egyiknél az eszmekép, a költői kedélyállapot, a másiknál ennek írásos formája, irodalmilag rögzített, „legbetűhözkötöttebb" volta a kötelező kiindulópont. A mi szempontunkból azonban még Egressyt is némileg korrigálnunk kell. *Ő* ugyanis, a romantika ízlés-világának megfelelően a költői eszmét közvetlenül az érzelemre „fordította le". De mi már tudjuk, hogy a költői szöveg kialakulásakor is jelentős intellektuális-tudatos elemek kerülnek be az alkotás folyamatába; *az előadói „dekódolás" során tehát mind az indulati, mind a gondolati elemekre figyelemmel kell lenni.* Ezt a dialektikát fogalmazza meg Gábor Miklós a már említett könyvében, amikor - igaz ugyan, hogy színészi alakításról szólván, ami azonban ebben a vonatkozásban elvileg nem különbözik az előadó művészetétől ezt rögzíti: „Ma a játék megszerezte a legnagyobb örömet, ami színészt érhet, a szöveg mindig váratlanul, de mindig törvényszerűen jelent meg tudatomban, mintha a mondatok olyan törvényt elégítenének ki, melyet most fedezünk fel." Váratlanul, de mégis törvényszerűen. Váratlanul, mert az elő-adó számára teljes természetességgel szólalt meg a költői szöveg: törvényszerűen, mert a költő-drámaíró szövege, tehát eredeti eszmeképe is, pontosan modelláltatükrözte a valóság összefüggéseit, törvényszerűségeit.

A versmondásnak egyik legveszélyesebb csapdája a romantikus elképzelésekre támaszkodó érzelemmegjátszás. S hogy ez valóban gátló kalodává válhat, azt éppen a romantika elméleti eredményeit átvevő, összefoglaló Szász Károly módszere bizonyítja. Ő ugyanis egész fejezetet szán könyvében „Az érzelmek, indulatok hangjá"-nak és normatív szakaszolásban próbálja skatulyákká egyszerűsíteni az emberi érzelemvilág végtelen gazdagságát. Érzelmi alaphangnemeket állapít meg ilyenféle kategorizálásban :

- vidámság, öröm, jókedv, gyönyör, szellemi gyönyör;

- bánat, panasz, kedvetlenség, lehangoltság, bosszankodás, elkeseredés; - zavar, szemérem, bátortalanság; - harag, düh, bosszúvágy, fenyegetőzés,
káröröm, irigység, kapzsiság, gúny, bámulat, kétkedés, ijedtség, aggodalom, iszony, borzadás, irtózás, undor

és így tovább. Képzeljük el, milyen zsákutcákba vezetett ez a formális osztályozás, ha az oktató utasítására a növendék megkísérelte, hogy egy-egy művet - intellektuális tartalmát, belső fordulatait figyelmen kívül hagyva - egyetlen „alaphangnem"-be kényszerítsen. Ennél az „alaphangnem"-módszernél csak egyetlen, még veszélyesebb előadói mód-szer létezik: a szavak megjátszása. Úgy gondoljuk, eddigi gondolatmenetünkből világosan kiderül, hogy miért. Hiszen, ha a szó a költői szövegben a költői „ősélményhez", az eredeti eszme-képhez képest csak „cifra szolga", akkor az előadó azt a hibát követi el, hogy ezt a cifra szolgát vállalja urául. Az egyes szavak megjátszása azonkívül teljesen felbontja, dezorganizálja a szavak sajátos benső összefüggését: egyenként önállósítva őket, önértéket kölcsönözve ne-kik, megakadályozza, hogy együttes értelmük, a költői szöveg belső strukturáltsága érvényesülhessen. Szétrombolja az egyszeri szépségű épületeket. Téglákat mutat fel az architektonika helyett. Azonos értékűvé degradál részelemeket, amelyek azonos súlyú megszólaltatása egymás értékét oltja ki. Így válik döngővé, kopogóssá, monotonná a szöveg „felmondása" még akkor is, ha az elő-adó külön-külön alaposan megszínezi, „eljádzza" a szavakat. Vagy annál inkább. De ugyanezt állapíthatjuk meg, ha az előadó valamiféle „hangutánzást" vállal. Még akkor is, ha - látszólag - a költői szöveg indokolná, mint például a balladák esetében, a dialógusszerű sorok „színészies" elválasztását.

De hát valóban, mi lehet az elvi álláspont a balladák előadása esetében? Itt egy olyan esztétikai gondolatmenetre kell hivatkoznunk, amelyet *Az esztétikum sajátossága* című nagyszabású művében Lukács György fejtett ki, a művészet „egynemű közegei"-ről szólván. Elmondja, hogy mennyire hatott rá egy barátjának megállapítása, aki felhívta a figyelmet nagy festők műveinek belső egyöntetűségére, mikor levegő, föld, víz és ember szinte egyetlen anyaggá gyúródik, amelyből újrateremtve és szétválasztva jelenik meg a teljes valóság. *Eb-ben az új valóságban, a műalkotásban, azonos is, meg különböző is minden.* Lukács azután továbbviszi ezt a gondolatot, és nagy drámai példákat, Shakespeare-műveket hoz fel a tétel igazságának bizonyítására. Rámutat, milyen egyanyagú Hamlet, Horatio, Claudius, Laertes, de még Ophelia is: pedig ezek ugyanakkor önálló sorsú (bár szigorúan egymásra vonatkoztatott) egyéniségek. Az irodalmi alkotások is hordozhatják tehát ezt a sajátosságot: az egyneműséget. De ha igaz ez a szigorú egymásra vonatkoztatottság a színpadi megjelenítéskor fizikailag is külön-külön átélt és átélhető szerepek esetében - mennyivel erősebb kötelékek fogják egybe a vitatott ballada „szerepeit", ezeknek a szerepeknek sokszor nagyon töredékes megnyilvánulásait, szóvillanásait. A költői szöveg megszólaltatójának tehát éppenséggel nem a különbözőségek szembeállításával, merev elhatárolásával lehet és kell hitelesen megformálni ezeket a sorstöredékeket, hanem úgy, hogy egymásra vonatkoztatottságuk az előadás eszközeiben is felismerhető, rokonságuk-hasonlóságuk a megjelenítés eszközeiben is „egynemű" maradjon. Ezért érezzük rossznak, színészkedésnek, művészietlenségnek a „hangváltó" balladamondást, amelyben az „alakítások" ugyanúgy tördelik szét a vers művészi egységét, mint a fentebb tárgyalt esetekben az „érzelmek" vagy éppen az egyes szavak.

A balladaelőadás problémaköre azonban már tulajdonképpen átvezet bennünket az előadóművészet műfajainak világába.

A műfajok különbözősége és egysége

Nem ritka az a vita, amelynek során ki akarják jelölni az előadóművészet határait, mintegy leválasztva más, elsősorban színpadi tevékenységekről. Eddigi gondolatmenetünkben mi is bele-beleütköztünk ebbe a problémába, tiltakozva mindennemű színészieskedés ellen (például a legutóbb elemzett balladamondás esetében). Hogy azonban a viták fel-felvillannak, az nyilvánvalóan annak a következménye, hogy bizonyos határok tisztázatlanok, s hogy e tisztázatlan határokat meg-megsértik. Nem véletlenül javasolja hát Egressy, hogy mindenekelőtt a „műtani elemekkel" kell megismerkedni, hogy azok alkalmazásával az előadó tisztázhassa - minden egyes esetben - vállalt feladatát.

A „műtan" minden valószínűség szerint mai szóval műfajelmélet, s mivel ezt legelsőnek az irodalomtudomány dolgozta ki, tehát fő kategóriái: a líra, epika, dráma, adják a fő tájékozódást. Ezért foglalkozik Szász Károly is külön „Az érzelmi költészet-nemek szavalása" kérdéseivel, aztán az elbeszélő költészettel, a „közép- vagy korcsfajok"-kal, a drámai vagy cselekvényi költészettel s végül - ebből a sorból logikailag kissé kilépve, „a próza szavalásával". Így tagolja rendszerét Egressy Gábor is, de ő a két első kategóriát „alanyi és elbeszélő" költészetnek nevezi, és amikor Hevesi ír az előadás művészetéről, a lírai költemények és az epikai költészet előadása mellett harmadiknak a „drámai olvasmányok"-ról szól, s ezen valóban nem a dráma színpadi megjelenítését, ha-nem felolvasását, pódiumon történő recitálását érti. Abban azonban mindnyájan egyetértenek, hogy a nagy irodalmi műfajok más és más előadói módszerrel szólaltathatók csak meg. Ez így persze, önmagában, közhely volna, amelyen azonban bizonyos formai megkülönböztetések kivételével, nemigen tudnak túllépni. Még a legtovább Hevesi megy, aki a két első műfaj funkciójának különbségével, tehát tartalmi vonásokkal igyekszik leválasztani egymásról a két területet. És valóban nem könnyű az elméletíró dolga. Hiszen, ha volt is „tisztán" megvalósított példánya ezeknek a műfaji kategóriáknak, többségükre mégis az volt a jellemző, hogy át meg átjátszottak egymásba. A huszadik század irodalma (és ennek nyomán irodalomelmélete) pedig még inkább feloldotta a műfaji határokat. Az a messzemenően elvont rendszer, amelyet Hegel állított fel, s amelyben a líra a tiszta szubjektivitást, az epika a tiszta objektivitást, s végül a dráma e kettőnek a tökéletes szintézisét képviselte, valóban alig volt tartható.

A szűkebben vett előadóművészetben mindenesetre a nagyobb szerepet az első két kategória: a líra és az epika játssza. De ha továbbra is elfogadjuk első feltételezésünket, hogy a költői szöveg lényegében az alkotó elsődleges élményének *későbbi* rögzítése, a „szavak hálójában" való megragadása, azért, hogy továbbadhassa, elmondhassa valakinek, mindenkinek -- akkor a mű megszólaltatásakor is elsősorban az elmondás, a továbbadás momentuma a döntő, majdnem tekintet nélkül arra, hogy anyaga - főként, ha már megfogalmazásában sem „teljesen tiszta" - líraibb vagy epikusabb jellegű. Végül is aránykérdéssé változik a dolog, s nem érinti az előadás lényegét, az eredeti eszmekép új életre

keltését. Ha jól utánagondol az ember, minden elméleti tétel mintapéldájára szinte azonnal ellenkező példát is lehetne említeni. Vonatkozik ez még az olyan, látszólag egyszerű megkülönböztetésekre is, amit valaha a vers és a próza között tettek. A rím lenne a különbség? De hiszen van rímtelen vers és rímes próza is. A ritmus léte, nemléte választaná el a kettőt egymástól? De hiszen van nem ritmizálható „szabad vers" és felismerhető, erős belső ritmussal fel-épített prózai jellegű költői szöveg. Nagy a gyanúnk, hogy anélkül, hogy vala-miféle esztétikai nihilizmus bűnébe esnénk külsőségesnek és felületesen formálisnak kell ítélnünk ezeket a megkülönböztetéseket, legalábbis az előadó-művészet szempontjából. Ugyanis az előadó, ebben a minőségében (tehát nem az elméletgyártó állapotában) mindig egy konkrét költői tartalom konkrét költői formájával találkozik. Ha megismerése, elmélyült tanulmányozása, a mű elsajátítása során megfejti a mű „titkát", s ebbe bele kell érteni az írói alapélményt, a megfogalmazás módját, szó-együtteseinek összefüggéseit, legbensőbb ritmusát, rímes vagy rímtelen muzsikáját (amiről különösen Hevesi írt szépen 1934-es tanulmányában, A versek zenei titkáról szólván) akkor nem valami formális „lírai" vagy „epikai", „verses" vagy „prózai" előadói modort vesz majd fel, feladván ezzel a konkrét mű megvalósításához szükséges szellemi és testi rugalmasságát, szabadságát, hanem minden alkotóelemének átélésével és teljes értékű tolmácsolásával igyekszik teljesíteni vállalt feladatát: a mű megszólaltatását.

A mű iránti hűség vezeti tehát, és nem az elméleti kategóriát igyekszik igazolni. *De lehetséges-e hűtlen hűség a költőhöz? Vélszínűleg igen.* Emlékezzünk csak a tanulmányunk elején idézett Babits-gondolatra, amely szerint vannak „előadhatatlan" versek, illetve az előadóművésznek sokszor az értelmezés és az érthetővé tétel irányába túl kell lépni a versen, olyan világokba, amelyek már nem csak a költőéi. Ez a túllépés nem az olyan-fajta naturalista igényből fakad, mint mondjuk Rakodczay követelése, aki szerint az írónak bele kell nyugodni, „hogy az előadó a verssorokat irgalom nélkül az élet szabálytalan rythmusában felbontsa". Közelebb jár a babitsi gondolathoz Nagy Adorján, amikor azt jegyzi meg, hogy „nagyon sok esetben a színésznek, előadónak át kell értékelni az író központozását", mert, ha formálisan hű marad a kitett jelekhez, akkor „könnyen megbonthatja az író mondanivalójának értelmi egységét, vagy megtörheti érzelmi lendületét". Ezek már tartalmi érvek: a mondanivalót, az indulati-érzelmi lendületet helyezik az írásjelekkel ellentétes serpenyőbe. Azt meg talán mondanunk sem kell, hogy századunkban igen sok olyan költői alkotással találkozhatik az előadó, ahol egyáltalában semmi-féle írásjel nincs kitéve, ahol tehát a tagolás-megformálás végső törvényét maga az előadó határozza meg, mondja ki. Úgy érvényes, ahogy ő olvassa: az ő „olvasata" a hiteles. Ha jól fejtette meg a titkot és jól adta tovább, hallgatóin mérheti le sikerét. Az ilyen esetekben azután végképp nem segítenek a részmegoldások. Az egészet kell tudni-ismerni ahhoz, hogy a részek (külön útbaigazítások nélkül is) a helyükre illeszkedjenek. És itt válik jogossá Deme László elmélete és pontos meghatározása arról, hogy az előadó számára tulajdonképpen a „szövegegész" a döntően fontos kiindulási alap, melynek minden pontja (szava, szócsoportja, mondata) egy bonyolult függvény része.

... Elmondom hát mindenkinek

Lehet, hogy forradalom kellett hozzá, hogy a költő - például Majakovszkij - ismét közvetlenül szólaltassa meg robbanó erejű verseit legigazibb közönsége, a proletariátus jelenlétében. De az elő-adó célja -- mondjuk így: az igazi mű-vészé semmiben sem különbözik ettől a magatartástól. A valóságos közvetlenségbe emel át valamit... ami azért fogalmazódott meg, hogy meghallják az emberek. És még csak nem is a hallgatók létszáma a döntő. Egyvalaki számára is megszólaltathatja a verset: egy csendes szobában ülő baráti társaság előtt is; iskolában vagy szabadban, pódiumon vagy az utcán, vagy akár hangszórókon át, tömegek előtt. Technikailag talán, sőt egészen biztosan, más és más meg-oldást kell választania. De a lényeg: az elmondás vágya és kényszere nem változik. És - megint csak a művészek esetében - nem lehet hiú önmutogatás a célja. Hogyan is írta József Attila: „Nem én kiáltok, a föld dübörög!"

Az előadóművészet azt a feladatot vállalja magára, hogy rajta keresztül a szív dobbanását, *az agy* lázas munkáját, a föld dübörgését lehessen mennél több embernek meghallani. Mint minden művészeté, az övé is csak a társadalom teljességében tölti be hivatását.

TÖLGYESSY ZOLTÁN

Az előadóművész jogi helyzete ma

Szerte a világon egyre nagyobb jelentőségűvé válik az előadóművészek jogállásának, érdekeik védelmének kérdése. Melyek ezek az érdekek ? Miért kap egyre nagyobb jelentőséget jogi rendezésük ? Mik a felmerülő, vitatott kérdések? Mi lehet ezek megoldása?

A jelenlegi állapot a következő: az 1969. évi lII. törvény, amely a szerzői jogról rendelkezik, modern, korszerű, sok kérdést megfelelően rendez. Az előadóművészek jogaival is foglalkozik, ebben a kérdésben azonban csak a kezdeti lépéseket teszi meg, és szabályozása korántsem kielégítő. Ahhoz, hogy ezt belássuk, meg kell ismerkednünk a tulajdonképpeni problémával.

Számos szerzői jogi tárgyú írás alkotó-ja rámutat arra, hogy az előadóművészek védelmének szükségességét a technika fejlődése hozta magával; az, „hogy az előadóművész napi teljesítménye nem csak a világ legnagyobb előadóterének legnagyobb befogadóképességét sokszorosan meghaladó hallgató- és néző-közönség számára vált egyidejűleg érzékelhetővé, hanem minden különösebb szakértelem nélkül igen messzemenő hűséggel minden térbeli, időbeli vagy számbeli korlátozás nélkül ismételhetővé is változott". (Nizsalovszky Endre: Az előadóművész jogállása.)

„A műszaki fejlődés lehetővé tette, hogy - akár a művész tudta és beleegyezése nélkül - előadását távollevő közönségnek is közvetítsék, rögzítések és tetszés szerint megismételjék." (Zsemberi István: Az előadóművészek jogvédelme.)

Ugyanez a folyamat már egyszer lejátszódott a szerzői jogi fejlődés történetében, pontosabban a XV. században, amikor a szerzői jog megszületett. A szerzői jogok védelmének szükségességéhez is a technika vezetett! Csak akkor a szorosabb értelemben vett szerzők, elsősorban az irodalmi mű szerzője védelmét segítette elő, sőt hozta létre az új találmány, a könyvnyomtatás és a kialakuló nyomdaipar védelmének szükségessége.

Napjainkban az előadók számára a rögzíthetőség adta meg az igényjogo-

sultság lehetőségét, és a lemezgyártás elterjedése a fontosságot és a védendő gazdasági érdeket. (E mögött olyan komoly gazdasági erők és hatalmasságok álltak, amelyeknek, illetve akiknek egyetlen állam törvényhozása sem képes ellenállni.) Mindez így van, mégsem pusztán arról van szó, hogy az előadóművészek és tevékenységük a védelemre érdemtelen vagy alkalmatlan lenne, vagy hogy védelmük felesleges.

Vizsgáljuk meg először is az előadóművész tevékenységét. Felmerül az első és legfontosabb kérdés: ténylegesen alkotónak tekinthető-e az előadó? S ha igen, milyen indokok alapján?

E kérdés megoldásához az alkotás, a *mű* fogalmának vizsgálatán keresztül vezet az út. Általánosan elfogadottnak tekinthető az a meghatározás, amelyet Dr. Világhy Miklós is vall, *A szellemi alkotások jogi védelmének elvi alapjai* című cikkében: „A szellemi alkotás lényege az a sajátos, eredeti gondolat, amely ben-ne kifejezésre jut."

Itt tehát a szellemi alkotás, a mű kritériumai a következők:

1. sajátos, eredeti gondolat,
2. ennek a műben való kifejeződése.

Nézzük most meg egy előadóművész tevékenységét. Hiányzik-e belőle valamelyik kritérium? Foglalkozzunk először a legvitatottabbal, mégpedig azzal, hogy hordoz-e sajátos eredeti gondolatot alkotása? Egyáltalán *alkot-e,* vagy csak pusztán reprodukál? Többet ad-e az egyszerű szövegfelmondásnál, hangok egymásutániságának visszaadásánál, vagy sem? Vegyünk egy példát, s hasonlítsuk össze a benne szereplő két esetet: ha magyarórán a tanár vagy valamelyik diák felolvas egy verset vagy egy kijelölt színdarabrészletet, illetve ha egy színházban előadják ugyanazt a darabot, vagy egy előadóművész a darab folyamán előadja ugyanazt a monológot. A különbség jól érzékelhető: az első esetben valóban nem történt semmi más, mint pusztán reprodukáltak egy művet, ehhez sem-mit hozzá nem adva, értékén nem emelve. Ugyanez már nem mondható el a második esetben! Ha pusztán erről lenne szó, ki menne el a színházba - a színészek rokonain kívül -, és miért menne oda bárki is? Hiszen leveheti könyvespolcáról a darabot, és elolvashatja - hacsak nem lusta erre, és egyszerűbbnek tartja meghallgatni vagy megnézni. Miért jár-nak színházba az emberek évezredek óta? Mert mást kapnak, mint ugyanannak a szövegnek az elolvasásakor. Miért? Mert a színház, az előadóművészet egyszerűen más nyelv, más közlési forma, más jelrendszer, mint a csak *vizuális közlés.*

És miért írnának a szerzők színdarabokat, zeneműveket - egyáltalán miért alakult ki a dráma mint műfaj a többszörözési technika fejletlenségén kívül -, ha nem a pusztán írásbeli kommunikáció elégtelensége miatt?!

„Mint Zolnai Béla kifejti, a mai íráskonvenciókban rendelkezésünkre álló jelek nem merítik ki az összes lehetőségeket, és nem elégítik ki az írók igényeit. Sok értelmi árnyalat és érzelmi hangulat fűződik a nyelvhez, amit jelekkel nem tud jelezni az író; ilyen például a beszéd crescendója és decrescendója, a zenei hangsúly hullámzása, a szünetek időtartama stb. Ez már a felolvasó, a szavaló-interpretátor dolga. és minden színész más és más hatásokat tud kihozni - ugyanegy szövegből, úgy, hogy az írás itt már színtelen eszköznek bizonyul. De nem is lehetne célja Zolnai szerint a stílusnak, hogy leplezetlenül mutassa magát: hideg, objektív stílusmodor alatt rejtett vulkán lappanghat. Minő jel fejezhetné ezt ki, ha a szavak nem elégségesek hozzá?" (Balázs P. Elemér: Szerzői jogi reformtörekvések.)

Ha megnézzük a Royal Shakespeare Company Shakespeare *Szentiványéji álom*-előadását vagy a Madách Színház művészeinek tolmácsolásában ugyanezt a darabot, mondhatjuk-e, hogy: „A legkiválóbb színész, énekes vagy zeneelőadó művész sem alkot újat." (Palágyi Róbert: Szerzői jogi zsebkönyv.) A szöveg, a cselekmény kétségtelenül ugyanaz, de a mondanivaló?! Ha minden *Szentiványéji álom-előadás* ugyanazt jelentené, ugyanazt mondaná, érdemes volna-e kétszer megnézni? Akkor minden darabot csak egyszer játszhatnának egy-egy generáció életében, és másik színháznak más előadók tolmácsolásában már nem volna érdemes ugyanabban a városban még egyszer előadni. De továbbmegyek: ha egy drámának csak egyetlen megoldási formája van, akkor hogyan alkalmazkodhat minden korszak, sőt minden generáció más-más problémavilágához? Hogyan lehetne akkor Shakespeare vagy Molière klasszikus, örökérvényű szerző?

Ha csak egy lehetséges előadási mód lenne, akkor csak egyetlen „standard" előadás szállna nemzedékről nemzedékre, vagy pedig egyetlen tökéletesen megfelelő előadás után meghalna a darab. Ez viszont nincs így. Egyre újabb és újabb megoldási formák keletkeznek, amelyek egyáltalában nem állnak közel egymáshoz. Mondhatjuk-e, hogy az egyik adekvát, a másik pedig nem - feltéve, hogy mindkettő csaknem azonos művészi fokon áll -, vagy megállapíthatjuk-e, hogy ezek az előadások állandóan közelednek egy abszolút jó és egyedül helyes „meg-oldás" felé? Azt hiszem, bátran kimond-hatjuk, hogy nem.

Van olyan Hamlet-előadás és Hamletet alakító előadóművész például, aki a darabnak abból a mondatából indul ki, hogy „Dánia börtön". Ismét más abból a gondolatból, hogy „Kizökkent az idő
– ó, kárhozat! / Hogy én születtem helyre
tolni azt."

Ezekből a különböző felfogású előadásokból nem lesz különböző, önálló mondanivalójú művészi alkotás? Szerintem lesz.

Sztanyiszlavszkij *Színészesztétika* című tanulmányában így ír: „... a színészek
– akik a költő és a zeneszerző társalkotói, hiszen értük tölti meg a közönség a színházat - mind a művészetet szolgálják." Számára tehát nyilvánvaló az a tény, amelyen én bizonyítani szeretnék. Nizsalovszky Endrének is ez a véleménye: „A szerzői jogi oltalomnak az emberi munka eredményei igen széles körre történt kiterjesztése után a szerzői jogok megtagadása mellett felvonultatott érvek, az előadóművész rögzített teljesítménye esetében sok sebezhető pontot mutatnak." (Nizsalovszky: idézett mű.) Majd idézi Edwin Fischer gondolatát: „Az igazi reprodukálás alkotói tett."

Úgy gondolom, ezek után megállapíthatjuk, hogy az előadóművészek tevékenysége is „szellemi alkotás", és rendelkezik „sajátos, eredeti gondolattal".

„Állítom, hogy a közvetlen, intuitív átélés . . . a legértékesebb, és nem lehet hozzá hasonlítani semmiféle más alkotást." (Sztanyiszlavszkij : idézett mű.)

Ha eddig eljutunk, megértjük és magunkévá tesszük e gondolatok logikáját, megállapíthatjuk, hogy az előadóművész is jogosult szerzői jogi védelemre.

„Ha az előadóművészeknek is biztosítani kell jogi védelmet, ami teljesen indokolt is, s ha ez a védelmi szabályozás szinte ugyanazokat a jogokat nyújtja, mint a szerzői jog a szerzői jog alanyainak, akkor lenni kell egy olyan közös tulajdonságuknak, mely végeredményben a szabályozás kiindulópontját képezi. Ez a közös tulajdonság pedig véleményünk szerint az, hogy az előadóművész is alkot eredetit, egyénit a maga módján.

Nem művet, hanem egy eredeti sajátos alakítást (játékban, mozgásban, szavakban, éneklésben vagy más egyebekben), ami éppúgy maradandó és állandóan ható és nyilvánosan előadható, mint bármely mű. Éppen ezért egy megfelelő szint elérésétől függően az előadóművészetet is meg kell hogy illesse a szerzői jog." (Virágh Pál: A filmmel és a rádió-televízióadásokkal kapcsolatos szerzői jogi kérdések.)

*

Eddig sorra vettük az ez ideig jogilag alkotóknak elismert személyek tevékenysége és az előadóművész tevékenységé-nek azonosságait. Vessünk egy pillantást a különbözőségekre is. Először is az alkotás „átlagos mértékében" van lényeges eltérés. Azt ugyanis senki sem vitathatja, hogy egy előadásban az előadott mű szerzőjének több s meghatározóbb „sajátos, eredeti gondolata" van, mint az elő-adóművésznek és a rendezőnek. További eltérés, hogy egy szerző életműve általában jóval kevesebb alkotás, mint egy előadóművészé. (Bár kivételek is akadnak: Lope de Vega összesen körülbelül kétezer színdarabot írt és még számtalan verset. Keressünk egy ehhez hasonló termékeny előadót. Azt hiszem, ez majd-nem lehetetlen.) S hogy neki rendelkezésére áll műfajának összes műve, amelyet eddig alkottak.

Ezekre is figyelemmel leszögezhetjük, hogy nem felelne meg sem a tényleges helyzetnek, sem mindkét fél méltányos érdekeinek, ha ugyanolyan terjedelmű védelemben részesülnének. Most pedig lássuk a hatályos 1969. évi III. törv. 1, § (2) bekezdését.

„A törvény védelemben részesíti az előadóművészi, valamint a szerzői alkotómunkával rokon más tevékenységet is." Lényegében tehát elismeri és védelmezi az előadóművészek érdekeit. Az eddigi gondolatmenetet magáévá teszi. Akkor mi a probléma? A megoldásra váró kérdés? Hiszen amiért érvelek, az létrejött, megvan. Nyitott kapukat döngetek! Ha ez így lenne, cikkemnek valóban alig lenne gyakorlati értelme.

Véleményem szerint azonban nincs így. Igaz, hogy a kapu nyitva van, de csak résnyire. Miért? Mert az előadó-művészek lényegesen kevesebb konkrét jogosultsággal rendelkeznek, mint „rokonaik", a szerzők.

Tehát az azonos alap elismerése mellett a tényleges rendezés erősen szétválik, méghozzá olyan pontokon is, amelyeken az indokolatlan, sőt hátrányos.

Ezeken kívül is számos olyan kérdést kellene még szabályozni, amely ugyan a szerzők vonatkozásában nem vagy sokkal kevésbé megoldatlan, az előadók számára azonban döntő fontosságú.

Elöljáróban Nizsalovszky Endrére hivatkozom: „Irreális az az érv, hogy az előadóművész javára elég a rögzítéshez való beleegyezést megkívánni, mert a szerződési szabadságnál fogva a rögzítésbe való beleegyezést tetszés szerinti kikötésektől teheti függővé, így kikötheti a további felhasználásért való díjazást is. Nyilvánvalóan csak a beérkezett nagyságoknak van a kapitalista környezetben lehetőségük arra, hogy közreműködésük feltételeit maguk szabják meg, de még ezek szempontjából sem közömbös, hogy a törvényben biztosított jogukról való lemondást, illetve annak átruházását kell-e érdekeik védelmében megtagadniuk, vagy a törvényben el nem ismert külön jogokat kell kikötniük."

Ennek fényében vizsgáljuk most meg ezeket a problémákat. Még egy dologra kell felfigyelnünk: a hanglemez után a film, a rádió, a televízió elterjedésével az előadóművészek teljesítményeit rögzítő készülékek térhódításával egyenes arányban nő az ezekhez nélkülözhetetlen előadók jelentősége is kulturális életünk minden területén. Ez a jelentőségnövekedés helyzetük megszilárdulásához, egyre nagyobb szervezettségükhöz, jogaik-nak kiszélesítéséhez vezet, és kell is, hogy vezessen.

Szerzői jogunk személyiségi és vagyoni jogokat különböztet meg, haladjunk tehát mi is ennek megfelelően. A személyiségi jogok körében a legfontosabb annak kimondása lenne, hogy az előadóművész személyhez fűződő jogai időben korlátlanok, ezeket másra át nem ruházhatja, és róluk le nem mondhat. Továbbá az előadókat is védeni kellene, nem csupán a torzítás, hanem művük bármely jogosulatlan felhasználása vagy megváltoztatása ellen is.

Mindez azt jelentené, hogy a rögzített mű létrejötte után az előadó bármikor, a védelmi időn túl is - halála után pedig örökösei, ill. egy erre a célra létrehozandó szervezet - megvédhetné alkotásaikat a hátrányos változtatásoktól, ragaszkodhatna nevük feltüntetéséhez.

Ez átvezet a védelmi idő kérdéséhez. Jelenleg ilyen nem szerepel hatályos törvényünkben, mégpedig azért, mert - mivel az egyszeri díjazáson túl az előadókat semmiféle vagyoni részesedés nem illeti szükségtelen.

Az eddigiekből következően ez a helyzet megváltoztatandó, s így szükséges lenne védelmi idő megállapítása is. Ennek tartama a külföldi példákra is tekintettel 20-25 év lehetne, amelyen belül tehát az előadóművészt is bizonyos százalékosan megállapítható szerzői díj illetné meg műve felhasználása után. Ezeknek az eseteknek a szabályozása pedig a vagyoni jogosultságok rendezéséhez, illetve módosításuk szükségességéhez vezet.

Először tisztázzuk, hogy azok a jogosultságok, amelyeknek megadását helyesnek tartanám, nem jelentenék-e az előadóművészet „jogokkal való túlhalmozását". Másképpen fogalmazva: nem túlzott igények-e ezek ?

„Végső fokon tehát mindezekben a kérdésekben való állásfoglalás annak a kérdésnek az eldöntésétől függ, hogy a nemzeti jövedelem elosztásával mennyit tudunk juttatni a szellemi alkotás szerzőjének. Ez a mérték időről időre változik, éspedig a szocialista viszonyok között tendenciáját tekintve *fokozatosan emelkedik."* (Dr. Világhy Miklós: idézett mű.)

Ez helytálló gondolat az előadóművészek esetében is. A szocializmus társadalmi rendszerében, társadalmunk építésének jelenlegi fokán az előadóművészek nagyobb anyagi elismerésben részesítése nem tekinthető túlzott igénynek. Különösen, ha figyelembe vesszük új gazdasági mechanizmusunk egyik legfontosabb elvét: az anyagi ösztönzés rendszerének mind szélesebb, az élet mind tágabb területére való kiterjesztését.

Mert mi ösztönöz a jelenlegi rendszerben egy előadót, hogy minél magasabb fokú teljesítményt nyújtson, s ezáltal alkotása jobb kelendőségét is biztosítsa? (Hírnevének erősítésén, öregbítésén kívül. De ha ebből kiindulva nem díjaznánk vagy ösztönöznénk ily módon is - túl azon, hogy ez milyen nagyon vitatható szempont -, az új gazdasági mechanizmus alapelvével helyezkednénk teljesen szembe, s tagadnánk annak egész létjogosultságát. Hiszen ilyen alapon bárki jobb anyagi ösztönzése felesleges, mert előrejutása vagy „hírneve" érdekében úgyis minden tőle telhetőt megtesz!)

Véleményem szerint tehát több kategóriát kellene létrehozni, mégpedig aszerint, hogy az előadó tevékenységét milyen módon használják fel:

Rögzítés nélküli sugárzásra. (Ez lényegében az egyenes adás esete, amikor

valamilyen előadást vagy produkciót anélkül sugároznak távollevők számára - akár televízió, akár rádió útján -, hogy valamilyen rögzítési eljárást is alkalmaznának. Tehát ez az adás többször - az előadóművész közreműködése nélkül - nem ismételhető meg. E kategóriában a leggyakoribb, amikor egy színházi előadást közvetítenek.)

2. Rögzítés (felvétel) készítésére; ezen belül is:

a) a felvételt sugározzák (rádió, tévé útján belföldön),

b) a felvételt forgalomba hozzák, *aa)* magánszemélyek használatára (például lemezek eladása),

bb) nyilvános előadás céljára (lemezek, rádió, televízióbeli közlése, rádió-, tévérögzítések nemzetközi cseréje, filmek).

Ezeken a kategóriákon belül az összes körülmény figyelembevételével különböző mértékű díjtételeket kellene megállapítani a végzett munka nagysága, az ismétlések száma, fajtája stb. alapján, oly módon, hogy az újításokhoz hasonlóan - a gazdasági eredmény növekedésével összhangban nőjön (esetleg lépcsőzetesen) a díj nagysága is.

Erről a kérdéskörről különben az előadóművészek véleménye ez: „... az előadóművészeknek munkájuk ilyen másodlagos felhasználásáért reálisan méltányos díjat kell kapniuk, annak következtében, hogy

a) a művész foglalkozásában együttvéve okoznak kárt a kereskedelmi célú lemez alkalmazásával, használatával direkt előadás helyett,

b) azzal a ténnyel, hogy ez a másodlagos felhasználás az előadóművész munkájának új és előnyös kihasználása." (FIA. FIN. Konferencia.)

Külön szabályozást igénylő kérdés ezek után, hogy az előadóművész mikor és milyen módon egyezzen bele, illetve tagadhassa meg hozzájárulását tevékenysége eredményének különböző felhasználásához.

Ezeknek a szabályoknak a létrehozásával - a méltányos rendezésen és a gazdasági érdekeltség kialakításán túl -, azt hiszem, komoly lépést tehetnénk az előadóművészek túlterhelésének felszámolására is.

Számos kérdés azonban még ezek után is megoldatlan maradna.

Elsősorban az, hogy ha az előadóművészeket a szerzőéhez mindenben hasonló jogokkal kívánjuk felruházni, szükségképpen felmerül a plágium kérdése is. Mégpedig nemcsak a rögzített produkciók esetében.

Az előadóművész tevékenységében az egymástól való átvételnek, továbbvitelnek, tanulásnak sokkal nagyobbak a lehetőségei és a hagyományai is. A jó értelemben vett tanulás, módszerátvétel megakadályozása pedig mindenképpen súlyos hiba, és a mesterség fejlődésének hátráltatója lenne. Hiszen egy-egy nagy alakítás, annak új oldalai, tanulságai, felfedezései színházi életünk közkincsévé válnak. Ha meggátolnánk, hogy a következő generációk felhasználhassák, továbbfejlesszék, éppen rendeltetésétől fosztanánk meg, és a színház egy helyben toporgását okozhatnánk. Ugyanakkor feltétlen védelem illeti az alkotót a puszta másoló, utánzó rosszhiszemű kopírozásával szemben. Ez áll az egyes színészi alakításokra csakúgy, mint egyes rendezői koncepciókra. Ugyanakkor nem rögzített előadások tekintetében minden-fajta bizonyítási eljárás is számottevően megnehezülne. Ezért olyan rendszert tartanék célravezetőnek, amely a rögzítésnek mint bizonyítási eszköznek igen nagy jelentőséget - de azért nem kizárólagosságot tulajdonítana, s ésszerűen szűk határok közé szorítaná az ilyen eseteket.

További megoldatlan terület a rendező helye a szerzők és előadóművészek alkotóközösségében. A rendező tulajdonképpen egyik kategóriába sem sorolható be egyértelműen, s így vagy az alkotók szélesebb kategóriája lenne rá alkalmazható, vagy sajátos helyzetének megfelelő jogállást kellene biztosítani számára. Ezzel megoldható lenne, hogy saját jogán részesüljön szerzői jogi védelemben, és adott esetben, ha koncepcióját, ötleteit, elgondolásait más előadásokban meghatározó módon felhasználják, jogot formálhasson bizonyos díjazásra, ill. fellépheszen jogai védelmében.

A jelenlegi helyzetben ugyanis egy ilyen esetben nehezen tudná jogait meg-védeni, mivel a rendező és munkája nem áll kifejezetten szerzői jogi védelemben. Csupán erőszakolt módon lehetne vezetőnek vagy főbb közreműködőnek tekinteni. Ez tehát feltétlenül rendezésre váró kérdés. Ugyanúgy, mint a vezető és a főbb közreműködők körének meghatározása, hiszen ezeknek a személyeknek van döntő szerepük a közös alkotás sorsának irányításában.

Adott előadásnál igen nehéz lehet meghatározni, hogy kik sorolhatók ebbe a kategóriába. A cím- és főszereplők ? A fontosabb szereplők? Az összes „szerep" birtokosai? A főiskolát végzettek? Hol kell meghúzni ezt a bűvös határt?!

Ugyanúgy kérdéses, hogy ha ezek a szabályok létrejönnek, egy sor feladat intézésére - különösen az előadóművészek személyéhez fűződő jogainak képviselésére a jogosultak halála után, a jogdíjak fizetéséhez nélkülözhetetlen adminisztráció, a lejátszások, illetve az előadók regisztrálása, a befolyt összegek elosztása ügyében való intézkedésekre és egyéb érdekeik védelmére - önálló szervet kellene létrehozni, vagy egy meg-levőt továbbfejleszteni. Például: a Művészeti Dolgozók Szakszervezetét kibővíteni, vagy Előadóművészek Jogait Védő Hivatalt létesíteni.

E kérdések részletes, pontos kidolgozása természetesen további elemző munkát igényel. Mielőbbi rendezésük azonban feltétlenül szükségesnek látszik, legalább szerződésminták kibocsátása útján.

Befejezésül vessünk egy pillantást a kérdés nemzetközi alakulására is: „A törvény előírja, hogy az előadóművésznek meghatározott rész jár a bevételből. Itt a tervezet igyekszik, hogy az előadók szövetségei, amelyek már több évtizedes harcot folytatnak azért, hogy az újra kiadott lemezek után is joguk részesüljön védelemben, ezt a védelmet megkapják ... A jogtulajdonosok a nyilvános előadások nettó bevételének 2%-át kapják . . . általában minden, az előállítók-nak járó bevétel felét pedig az előadó-művészek kapják." (Szerzői jogi reform az USA-ban, GRUR. 1970.)

Az 1953. december 27-i V. törvény szerint pedig, amely Csehszlovákiában a szerzői jogokról rendelkezik, az előadóművészeknek már rögzített előadásuk mechanikai ismétlése esetére jár meghatározott jogdíj húsz évig.

Helyszűke miatt csupán megemlítem, hogy 1961-ben Rómában létrejött egy nemzetközi szerződés *Nemzetközi egyezmény az előadóművészek, a lemezgyártók és a rádiótársaságok védelméről* címmel, amely már hatályba is lépett. S bár egyelőre nem jelentős ratifikálóinak száma, mégis jelentős haladásnak tekinthető e téren, s számos probléma rendezésében meg-tette már az első lépéseket.

Végső érvként álljon itt Dr. Világhy Miklós gondolata: „Nem szabad ellene lennünk a kizárólagos jogoknak, ha azok az alkotó ember anyagi megbecsülésének, munkája mennyiség és minőség szerint való díjazásának alapja."

CSILLAG ILONA

„Drámáink folytonos előhaladása..."

Czakó Zsigmond (1820-1847)

Noha se születésének, se halálának nincs most évfordulója, emberi-írói sorsának felidézése most és mindig aktuális. Mert „sok, igen sok van azok véleményében, kik drámáink folytonos előhaladását Czakó sírjába hiszik eltemetve" -írja róla Erdélyi János. És véleményében akkor az egész magyar közvélemény osztozott - természetesen azok is, akik a sír megásásában szorgoskodtak.

Drámaíró-géniuszként lobogott föl huszonnégy évesen, és a kortársak szerint varázslatosan szép férfi volt. Mért bolyongott mégis - mint Arany írja - „tövis közt"? *(Czakó sírján)* *És* mért repített golyót gyönyörű fejébe huszonhét éves korában?

A ló ül a kocsiban

Furcsa ember volt, az bizonyos, sőt -- különc, mint a történelmi nevű lófő székely Czakó család jó néhány tagja. Apja királyi perceptor (adószedő), liberális, művelt nemes úr; az alchimia megszállottjaként, életét az aranycsinálás titkának szenteli, míg csak a több laboránssal, éjjel-nappal örökké működő házi laboratórium kéményén el nem füstölög az egész vagyon, és - az államkassza hűtlen kezelésének vádjára - a család becsülete is.

E boszorkánykonyha gőzében, környezetével örök konfliktusban nő fel a fiú: hajlíthatatlan, makacs gyermek, de okos, bátor és ügyes. Nagyon jól rajzol. Csakhogy - félelmetes tünet - rajzain a ló ül a kocsiban, az emberek meg húzzák;
a róka hajtja a kutyát és a többi... S az istennek se hajlandó másként. Fordítva *látott* volna? Nem. Logikus elme, kitűnő tanuló volt. Sokkal valószínűbb, hogy e tótágasra állított világban az okokra kérdez rá a gyermek, miképpen majd a felnőtt férfi életművét is a jelenségek mögött kutató gondolat hatja át.

A különös gyermek különös ifjúvá serdül a kolozsvári, majd a nagyenyedi kollégiumban, hol jogot és bölcseletet tanul. Magányos ember: társai vannak, de barátokról, szerelmekről senki se tud. Szenvedélye az olvasás, írás és a filozófia. Kortársaitól elütővé formálja világnézetét Rousseau természetimádatának és Spinoza panteizmusának együttes hatása, amit különös színekkel árnyal a hindu irodalom megismerése és a Nirvána hol nyugtató, hol kétségbeejtő gondolata. „Meghasonlott kedélybeteg" - írja Greguss Ágost, öngyilkosságának indítékait kutatva. Valóban, számos a jel, hogy Czakónak hajlama volt az öngyilkosságra. De vajon a hajlam nem hajlítható-e? Nem hajlíthatja-e jobbra vagy balra a sors alakjában működő környezet és a társadalom? Történhetett volna másként is... Tudta ezt mindenki. „E folytonos elkeserülést nem kis mértékben nevelte lapokban irkáló kritikusainak veszett kíméletlenségű eljárása Czakó ellenében" - olvashatjuk például az Életképek 1847. december 19-i számában.

Mágó, a kőszáli sas

Hogy a nagyenyedi kollégiumból panteizmus vádjával kicsapták-e, mint egyesek állítják, hogy kalandvágy vagy romantikus elvágyódás űzte-e, vagy hogy egészséges drámaíróösztöne hajtotta-e az igazi iskolába - az okokat nem, csak a tényt ismerjük: 1840-ben Pály Elek vándortársulatához szerződik mint operaénekes. Innét kerül kétévi ínség és bolyongás után Pestre, a Nemzeti Színházhoz. A beteljesült álom - énekkari munka, tizennyolc forintos havi fizetés - nem egészen azonos a megálmodottal. De legnehezebben azt tűri, hogy kinevetik, mert szép énekhangja van ugyan, de nagyon rosszul játszik, s ez groteszk ellen-tétben áll komor büszkeségével. A sértődött lélek társaitól elszigetelődik, s magára marad. Ezúttal azonban még nem vég-érvényesen - a semmibe hullás előtt kajánul kicsiny időre - felragyog most Czakó csillaga.

Amikor 1844-ben a színház bemutatja *Kalmár és tengerészét,* az író egyik percről a másikra a rajongó közönség és kritika bálványa lesz; s az egy évvel későbbi *Végrendelet* még erre is rálicitál: méltatói *a Bánk bán* és *a Kegyenc* mellé emelik. A hallatlan siker nemcsak Czakó tehetségének, hanem a korszerű, új, a Bajza, Vörösmarty, Eötvös által propagált francia romantikus drámaíróiskola győzelmének is szólt, mely a holdfénynél pityergő némettel szemben a változtatás és újat akarás vágyával a kor társadalmi problémáiba merül alá, s tör programszerűen színi hatásra bizarr, hátborzongató jelenetekben, végletek közt vergődő szenvedélyes hőseivel. Divat volt ez? Igen. S nem hiányzott kellékei közül a gyilok, ármány, kitett gyermek, égzengés, őrület és a többi. De ami társainál a polgári romantikus drámairodalomban *csak* divat, Czakónál romantikus sorsfordulatokkal teli életének és mindenestül romantikus életérzésének hű lenyomata. Ami a többiekben retorikus szenvelgés csupán, Czakóban a személyes élményből fakadó szenvedély igaz pátosza. Ezért, hogy őrjöngő színpadi figurái - bár furcsák és szokatlanok, mégiscsak emberek. Ezért, hogy mai ízlésünket sokkírozó, abszurd színpadi helyzetei mégis a valóság erejével nyűgözik le a kortárs közönséget.

Megfordítja Czakó sorsát az első két darab: megbecsült, híres ember lesz - fizetését is felemelik; az ágyrajárás ínsége után saját lakást rendezhet be magának, de otthonát még mindig csak egyetlen élőlénnyel osztja meg: Mágó ez, a kő-száli sas, komor, romantikus magányának szimbóluma. De a siker dinamizmusa azért rést ütött már börtöne falán: rend-szeresen részt vesz a „Fiatal Magyarország", a „Tízek" összejövetelcin. ‚Ott ült Czakó - írja később Jókai *Az: én kortársaimban* - soha nem mosolygó, bar-na arcával: komor, erőteljes alak, akkora öklökkel, mint másnak kettő, s beszélt a Sakontaláról s a hindu irodalom remekeiről.'

A botránykő

Az alig tápászkodót azonban visszalöki a botránykő, *a Leona* bukása 1846 nyarán. Mint előbb a felmagasztalásban, most a megkövezésben is mindenki egymásra talál. „A művészetnek semmi dolga alsóbb szenvedélyekkel... piszkos dolog... gúnyos torzképe a poézis magasztos eszményeinek" - mocskolódik a hírhedt Zerffi, *a Honderű* reakciós kritikusa. De a Pesti Divatlap (Ember Pál) is hiányolja a „lelki magasztaltságot" *a Leonában,* mely szerinte lázadás a „pozitív vallás" ellen, s a „kereszténységet csúfolja meg".

A vád persze igaz. A kancelláriai elnöki iratok egyik jelentése is „a pozitív hit és minden államrendi intézmény" elleni támadásnak minősíti a darabot. A dráma eredeti címe *Judith* volt, melyet Czakó a cenzúra utasítására változtatott át Leonára; ezért kellett átkeresztelnie a többi szereplőt: Valkót, Kálmánt, Lenkét is a légüres térben lebegő Erasztra, Aquilra és Irénre, s áttennie a helyszínt a jelenből a 13. századi Bizáncba. (A Széchényi Könyvtár Színháztudományi Osztályán őrzött kéziratban a vastag, cenzori tuss-húzások mögött jól kivehető az eredeti szöveg.) De míg a hivatalnok legalább

hozzáfűzi jelentéséhez, hogy „a szerző tehetséges, a magyar drámaírók közt a legtehetségesebb", addig a hazai visszhang még a tehetséget is el akarja vitatni tőle *a Leona* után. Dagályos, nehézkes, csupa elmélkedés, nem való a színpadra - hangzik mindenfelől. Holott a *Leona* sokkal jobb, mint az első két darab, és épp gondolati mélységeivel, sűrű, drámába komponált bensőséges lírájával fordulópont lehetett volna Czakó életművében, s tán az egész magyar drámairodalomban is.

Tény, hogy *a Leona* nem könnyű darab. Végpusztulás-víziója Beckett világképére emlékeztet, vagy még inkább *a Király* Trepljovjának arra a szuper avantgarde drámájára, melyet sohase játszottak el a színpadon. Ugyanebben az évben írja Vörösmarty legkiábrándultabb versét: *Az embereket.* „Nincsen remény! Nincsen remény!" Erre rímel *a Leona is,* de nem „Az emberfaj sárkányfog vetemény" sorral. *A Leona* pesszimizmusa nem egészen e tőről fakad, mert Czakó szerint az ember eredendően se jó, se rossz, ha-nem „Hajlékony és ezer alakot öltékeny, mint viasz, kitéve minden körülmények és eset játékának". „Hidd el, te szint oly jó valál, mint ők" - mondják a darabban a gyilkos Leonának - ártatlan áldozataira mutatva. Az ember - legyen bűnös vagy bűntelen - a társadalom törvényeit szenvedi meg és a természet közönyét. Erről szól *a Leona* szereplőinek tragédiája.

Nincsen remény. Hiába menekült el a *Leona* hőse, az ifjú lázadó Eraszt a lebéklyózó társadalom intézményei elől a rengetegbe - húsz év után ide, a védett természeti környezetbe is betör és elvégzi munkáját a társadalom. A kereszt áll bosszút a megtagadott dogmák nevében a bűnről s erényről mit sem tudó szabad életért és szabad, tiszta szerelemért. Két nap alatt minden odavész - szeretteit megölik, s csalódásaiba és a megrázkódtatásba belehal az öreg Eraszt is. „Megcsókolnám azt, aki még valamit el tudna venni tőlem" - szól, s kiszalad a világból Aquil, Eraszt magára maradott fia, hogy mint „bolygó csillag, melynek se fénye, se melege", vonszolja tovább kiüresedett életét.

E „borzasztó szép darab", ahogy É. Kovács Gyula nevezi egy későbbi felújításakor, „melyben az író szent ihlettel merült a végtelenbe" - valóban a végtelennel és az egymást érő csalódások és kiábrándulások végtelenjében méri meg az ember szenvedéseit. A társadalommal szemben a természet sem nyújt többé menedéket, és a „Szeretlek, imádlak téged, szent természet" refrén módjára ismétlődő panteista imádsága a cselekmény elborulásával egyre kevésbé meggyőzően, végül pedig majdhogynem átokként hangzik el; s az ugyancsak refrénszerű, kezdetben megnyugtatásnak szánt „Eljön az idő, midőn elhal a tavasz, az ősz, elhervad a rózsa, az élet és a gondolat" - mindinkább fenyegetésnek tűnik, s mind szorongatottabb lesz tőle a levegő. A Nirvána, a természettel való eggyéolvadás a végső megsemmisülésben sem nyújt vigaszt az elveszített, drága életért.

Olyan *a Leona* égre kiáltó szenvedélyes fájdalma, mint egy nagy Vörösmarty-költemény! Arról pedig, hogy ugyanakkor rossz darab volna, vagy hogy nem igazi dráma - szó sem lehet. Sőt, a két első darabhoz viszonyítva nyilvánvaló fejlődés Czakó életművében: írói esz-közei letisztultak, egyszerűbbek; bizonyos motívumokat megtartva ugyan, de lényegében túl is lép a francia romantika divatján, s valami egészen újnak, a gondolatiságban fogant pszichológiai drámának - fájdalom, szinte követők nélküli - ősképe irodalmunkban. Tény, hogy a mi számunkra Czakó sajátos szerkesztési és ábrázolási módja még drámaibbá teszi a művet, mint lehetett egykoron, hiszen egész magyar drámairodalmunkban mindenki mást megelőzve, a drámai fejlődés elsősorban a tudatban és a tudatfolyamatokban játszódik le.

Czakó életének legmélyebb válsága izzik drámává *a Leonában:* a végén a mindenből kiábrándult, összemorzsolt Aquil élőhalottként alámerül a semmibe. De Czakó feltámad még szenvedéseinek halottaiból majd a *János lovagban,* hogy áldozatul kínálja életét egy egyénen túli, közösségi gondolatért.

A Kálvária azonban még hátravan.

A kínai fal

A Nemzeti Színházban lábra kapott anarchia és készületlenség akkor már régen foglalkoztatja a közvéleményt.

..valóságos délamerikai respublika, ahol a diktátor vagy az arisztokraták könnyen mondanak vétót" - írja Frankenburg Adolf röviddel azelőtt, hogy a Pesti Hírlap 1847. március i 8-i számában *A Nemzeti Színház jelen igazgatási formájáról* címmel Czakó végzetes cikke megjelenik; végre logikus rendszerbe foglalja valaki az addig elhangzott kifogásokat! A hibák kútforrását pedig a színházban elharapódzó kasztszellemben s a vezető gárdát az alsóbb személyzettől elválasztó kínai falban véli megtalálni. A bajok orvoslására aligazgató kinevezését sürgeti, minthogy Ráday Gedeon főigazgató, bármilyen jó szándék és hozzáértés vezesse is, egyéb irányú közéleti feladatai mellett képtelen személyesen is eleget foglalkozni a tagok ügyeivel.

Bár Czakó cikke csak a rendszert támadta s nem a személyeket, a színház vezető tagjai (Fáncsy, Szigligeti) sietnek a nyilvános mosakodással. A halálos támadás azonban Egressytől származik, aki rabulisztikusan érvelő vitacikkeiben (előbb leszögezi, hogy a színházban a lehető legtökéletesebb rendszer uralkodik, s nincsen semmi baj, majd rátér egyenként a felhánytorgatott bajok indoklására) személyes indítékokkal, nagyravágyással, szellemi gyújtogatással vádolja Czakót, aki szerinte „ronda kezekkel" nyúlt az ügyhöz, s akinek, mint kiskorú suhancnak, körmére kell nézni, mert a család becsületének rovására „rombol és pusztít".

Egressy övön aluli támadása kiteregette a szennyest. Czakó a rágalmakra védekezni kénytelen, mások is hozzászólnak, s a botrány akkorára dagad, hogy a kancellária részéről politikai visszahatástól kell félni. Bár kétségtelen, hogy Egressy alpári, nem pedig Czakó szelíd és lojális hangja korbácsolta fel a közhangulatot, mégis Czakó hátán csat-tan az ostor. Nehogy Bécs embere kerül-jön a főigazgatói székbe, Kossuth, Tele-ki, Bajza, Vörösmarty és mások aláírásával hűségnyilatkozat jelenik meg a sen-kitől sem támadott Ráday mellett, s ezzel a politikailag bár indokolt lépéssel, de akarva akaratlan megbélyegzik és kiközösítik Czakót.

Mi indította vajon Czakót cikkének megírására? Purifikáció? Meglehet. Vagy tán a már gyerekkorában kiütköző összeférhetetlenség? Bizonyos, hogy ez is szerepet játszott, sőt személyes sérelmeit sem zárhatjuk ki az okok közül. De vajon a személyes érdekeltség csökkenti-e valamely helyes közéleti magatartás értékét?

Czakónak épp elég tapasztalása volt ahhoz, hogy saját bőrén is érezze a nemzeti színházi visszásságokat. Frankenburg írja emlékirataiban, hogy egy operaelőadás kínosan hosszúra nyúlt szünetében Czakónak kellett bejelentenie, hogy „a partitúra elveszvén, a művésznő klavírkíséret mellett fog énekelni", s ezzel köznevetség tárgyává tették. „És ez Czakóval történt, ki mégis némi kegyeletet érdemlett volna." A rendező pedig

(Fáncsy), akinek jelen kellett volna lennie, az egyik páholyban vagy épp „lóháton" mulatott ezalatt.

Mindenki tudta, hogy Czakó igazat mondott. Ezt bizonyítja, hogy a nyilatkozat közzétételével egyidőben, Kossuth és Teleki vezetésével megindultak a tárgyalások, s a Czakó által javasolt aligazgató, Bajza József személyében alig négy hónap múlva már el is foglalta helyét a színházban. De Czakón ez már nem sokat segített: a kínai fal körülkerítette.

János lovag

Még a nyáron, pár hónap alatt, valahol a Magas-Tátrában megírja és lehozza az emberek közé *a János lovagot,* e hasonlíthatatlanul egyéni és költői hangú történelmi drámát Kis Károly, Erzsébet és Mária királynő véres korából. János lovagban az egyéni szenvedésein túllépő Aquil támad fel újra, hogy a személyiségéből áradó magnetikus erővel és hallatlan intelligenciájával akár a „rontani a rosszat" árán is, de úgy irányítsa az eseményeket, hogy a férgese hulltán megvalósuljon az országban az „Igaz", melyre életét feltette. Egyéni dicsőségre nem tart számot, dolga végeztével újra eltűnik.

Megszűkült baráti körében felolvasta a darabot, de nem tetszett. Valószínűleg nem értették *János lovag* egyszerre pozitív és negatív, szinte modern „antihős" figuráját, és szokatlan lehetett addigi történelmi drámáinktól elütő, epikai szerkezetű drámaisága. A darabot már be sem mutatta előadásra.

1847 telén lőtte főbe magát a Pesti Hírlap szerkesztőségében.

A történet magáért beszél. De azért érdemes eltöprengeni, hogy mi lett volna, ha élni hagyják ? Nehéz ember volt, annyi szent! De hogy igazi tehetség, azt mindenki tudta. Még a cenzor is - főként a cenzor, aki kapott is utólagos fejmosást, amiért *a Leonát,* ha változtatásokkal is, de egyáltalában engedélyezte. Azt is tudta mindenki, hogy magányos ember, sebezhető, és hajlamos a melankóliára. Ha bugyolálni nem is, kíméletesebben azért lehetett volna bánni vele. Mert nincs utólagos jóvátétel: a dramaturg gyógyító kése nem képes leoperálni zseniális darabjainak divatkinövéseit anélkül, hogy organikus részeket meg ne sértene. Elvégezte volna ezt ő maga, mint ahogy a *Leonában* és *a János* lovagban az első lépéseket meg is tette, ha élni hagyják, és - ha hinni lehet Erdélyi Jánosnak - nem szállt volna sírba vele drámáink előhaladása.. .

MÁNDI TERÉZ

A színész halhatatlansága

Száz éve született Odry Árpád

Minden nagy színész fájdalmasan gondol arra, hogy teremtményei, a színpadi plasztikában életre keltett alakok vele együtt eltűnnek. Odry egyik legnagyobb jellemszínészünk volt. Körülbelül két-*száz* alakot formált meg kereső, a lényeg-re tapintó művészettel. Az alkotói kíváncsiság késztette alakjai újszerű megformálására. A maga útján járt, szakított minden színpadi konvencióval. Egyik visszaemlékezésében írja le, hogy micsoda ködös nyugtalanság felnyitni egy régi darab fődelét, ahol az igazgató kézírásával vannak bejegyezve az egykori szereplők nevei, és a komor könyvekből felszabadítani a pihenő múlt eredetijét. A jellem magját kutató művészettel formálta alakjait. Egész Shakespeare-galériát teremtett. Ibsennél nem a miszticizmust ábrázolta, mint elődei, hanem azt, ahogyan a lélek mélyén rejtőző szenvedélyek a felszínre törnek. Madách Ádámja a tudásvágyó ember őse, Goethe Egmont-ja az élni tudó ember diadala a halál felett. „*A Faustra* készülve - írja egyik visszaemlékezésében - felmentem éjszaka a Vár-bástya sétányára. A fantasztikus magányban vérfagyasztó hűséggel megjelent bennem az a hátborzongató jelenet, amikor Faust a szellemeket idézi. Alig hiszem, hogy írtak volna színpadra ennél izgalmasabb jelenetet. Szédületes iramban ragadják itt a színészt a szerep szavai. A szorongás és a rémület ember-feletti hangokat szorított torkomba. Ezzel szemben Goethe nagyon hidegen és fölényesen fogadja az ördögöt, és neki van igaza. De a hang torkomban maradt, egy részét sikerült átadnom Hamletnek, amikor meglátja a szellemet."

Sok kiváló alakítása közül is kiemelkedett Szomory *II.* Józsefének címszerepében. A zenei hangulatokban szét-hulló szavakból, az üres játék káprázatából valódi alakot formált. Az Odry teremtette ábrázolások nem szálltak vele sírba; iskolát teremtett velük, módszerét továbbadta tanítványainak, mikor az Országos Színművészeti Akadémia igazgatója és tanára lett. Hangját viaszlemezek őrzik, alakítását egy 1916-ban készült film: *A méltóságos rabasszony,* de ezek az akkori technika tökéletlensége miatt nem sokat árulnak cl róla.

A Bajor Gizi Színháztörténeti Múzeum egyik szobája Odry emlékét őrzi, és képet ad egész életpályájáról. 1876. szeptember 25-én született. A családfa elárulja, hogy az Odryak Temesvár környékére települt franciák voltak. A XVIII. század második felében a párizsiaknak is volt egy Odry nevű nép-szerű színészük. Odry Árpád édesapja operaénekes volt. A múzeumban őrzött íróasztalon ott látjuk operai jelmezterveit, Hevesi Sándor Az *apja fia* című könyvét és gondosan, dróttal összekötve Odry utolsó olvasmányait: *Jellemrajok a angol színivilágból, egy* német könyv: *A XIX. század divatja,* Szomory *II. Józsefe* és Thaly Kálmánnak az ezredfordulóra kiadott Á*rpád és az*

Árpádok című könyve, amelyre nyilván azért volt szüksége, mert készült a Nemzeti Színház jubileumi előadására, Vörösmarty *Árpád* ébredésében a címszerepet alakította. Egy Toussant Langenscheit angol szótár is van a könyvek között, hiszen Odry fordított is. Lefordította például Lenormand *Don Juan estéje* című, tizenöt képből álló művét, amely folytatásokban jelent meg, és Arthur Pinero *Ne vájunk el* című darabját. Az íróasztalon van egy kis tőr, a Rostand család ajándéka a *Cyrano* bemutatása alkalmából. Ott látjuk a Greguss-díj plakettjét, amellyel a Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága tüntette ki *a 111. Richárd* előadása alkalmából.

Az íróasztal felett képek vannak szerepeiről, rendezéseiről, és sok arckép, köztük talán a legmegkapóbb: ahogyan pihen a Nemzeti Színház lépcsőjén. Keveset pihent, egyik szerepet játszotta a másik után. Az íróasztal sarkában Odry-szobor van, és az arcképek között Szigethy István rajza, amely képet igyekezett adni Odry művészetéről. Sokkal többet mond erről a szerepképei felett levő festmény, Karlovszky Bertalan műve, amely a Szépművészeti Múzeumból került ide Odry művészetének szintézise ez a kép. Arca ezer meg ezer ránc és redő, amelyek nem az öregséget jelentik, ha-nem az észszínész lelki térképét. Maga a festmény III. Richárdként ábrázolja, de benne van a lét örök titkát kereső Hamlet, és a nagy művész, aki minden szerepében más és más. Végül látjuk a sírkövét, amely mint Hamletet örökíti meg.

Az emlékszoba azonban keveset mondhat virtuóz színpadi beszédéről, arcjáté-

kának árnyalatairól, a hangsúlyról, a taglejtésről, amivel sohasem a hatást kereste, hanem a belső fejlődést érzékeltette. Ezeket a képességeket vette észre Bernard Shaw, amikor néhány napot töltött nála. Élénk beszélgetés közben hirtelen így szólt: Mr. Odry, önnek Tanner Johnt kellene játszania... Meg-kapta Tanner John eredeti személyleírását: - van az alakján valami fiatalos nyúlánkság, kissé felhúzott, kifeszített váll, gőgös fejtartás. Csodálatos folyékonysággal beszél, nyugtalan, ingerlékeny. Csak meg kell nézni táguló orrcimpáit, nyugtalan szemét, amely mindig tágabb-ra nyílik a kelleténél. Érzékeny, hevülő, nagyon komoly ember, aki eltúloz mindent, de van érzéke a humor iránt is. Testhez szabott szerep volt. Odry három órán keresztül csodálatos folyékonysággal beszélt, tüzelt, sziporkázott. Még a házasságtól menekülést és iszonyt is személyes ügyének érezte. Tanner Johnnak Magyarországon volt a legnagyobb sikere.

A fiataloknak azonban ne vegye el felkészülési bátorságát Odry előadóművészetének mércéje, ne gondolják, hogy a tehetség valamilyen misztikus valami,

Odry Árpád mint Cyrano

ami van vagy nincs. Odry színinövendék korában nehézkesen, akadozva beszélt, erős akarat és nagy munka eredménye volt későbbi művészete. A vizsgaelőadáson feltűnt ugyan Bernardo Montilla: Gonzero szerepében. Néhány lap megemlítette, Beregi Oszkár névjegyet küldött neki, hogy beszélni akar vele, hívta, hogy legyen délután háromkor a Palace előtt. Mégis vidékre került, amorózó-szerepekre osztották, éles profilú, magas, jó megjelenésű színész volt, de nem aratott sikert. Nagyvárad, Kolozsvár, Temesvár, Debrecen, Kassa voltak állomáshelyei, azután a Vígszínházhoz került, de itt sem szegődött mellé a siker. 19o5-ben szerződött a Nemzeti Színház-hoz, ahol Márkus Emíliával és az először bemutatkozó Bajor Gizivel játszott. Hogy kikerült az amorózó és romantikus szerepekből, egyre jobban kiformálódott művészete. Annyira meggyőző volt mint jellemszínész, hogy amikor Beregi Reinhardthoz szerződött, az ő helyére került örökös tagnak. Egyéni és érdekes volt minden szerepében. Tragikus és komikus alakokat egyformán kiválóan alakított a legegyszerűbb eszközökkel, pátosz nélkül.

Színpadismerete kiváló rendezőt is teremtett belőle. Körülbelül ötven dara-bot rendezett a Nemzetiben, később a Magyar Rádió főrendezője is volt. Nemzeti színházi tagságának 25. év-fordulójára nagy ünnepséget rendeztek. *A Cyrano* előadása előtt nyílt színpadon adták át az emlékgyűrűt és egy díszes ok-levelet az összes tagok aláírásával. Állami kitüntetést is kapott - és a kitüntetésnél többet jelentett, hogy körülbelül egy hónap múlva az Országos Színművészeti Akadémia igazgatójává nevezték ki. Most, hogy színésznevelési lehetőséget kapott, a pátoszmentes előadásmódot igyekezett elfogadtatni.

Kevésbé ismert talán szociális tevékenysége, amelyről megmaradt levelei adnak képet. Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszterhez intézett levelében elismerő hivatalos írást kér Walter Róbert számára, aki díjtalanul ad németórákat a Színművészeti Akadémián. Ugyancsak köszönetet kér a Buda-pesti Kávések Ipartestülete és a Sándor utcai vendéglő részére, mert ingyen feketét és ebédet adnak a rászorulóknak. Másik levelében segélyalap létesítését kéri, és javasolja, hogy ezt Egressy Gábor volt tanár emlékére Egressy Alapnak nevezzék. A segélyalap összegét hadi-kölcsönbe fektették, amint az későbbi

Odry Árpád Vörösmarty: Árpád **ébredése című drámájában, a Nemzeti Színház jubileumi előadásán**

leveleiből kiderül. 1936-ban ír Vass István népjóléti miniszternek, hogy a hadikölcsönbe fektetett ötezer korona értékének megfelelő évi segélyt kér, hogy segíthessék a rászorulókat. Hosszú bürokratikus levelezés kezdődik, mindenféle kimutatást, nosztrifikálási tételszámokat igényelnek - és hogy mikor, ki kapott az Egressy Alapból, s mennyire szorultak rá. A mellékelt okmányok száma az újabb és újabb követeléseknek megfelelően ötvenkilencre emelkedett. Több levél bizonyítja, hogy a végül megkapott segélyből nemcsak az elemi szükségletekről gondoskodott, hanem utalt a vizsgaelőadásokhoz szükséges ruhákra, és még a fogorvosi kezelésre is gondolt. Hóman Bálinthoz írt későbbi levelében Gaál Gyula nyugdíjának emelését kéri, és kétszáz koronát kér Bot Péter számára, aki a nyolcezer kötetes könyvtárat rendezte.

Felismeri a tehetségeket. 1930 decemberében levelet írt a miniszterhez, ebben kéri: engedélyezzék Horváth Árpádnak, a Nemzeti Színház rendezőjének és első korrepetitorának, hogy önkéntes kurzust hirdethessen, mert heti két órában szeretné dr. Hevesi Sándor rendezéselméleti előadásait gyakorlati módon, szemináriumszerűen kiegészíteni. Egyben azt is kéri, hogy Horváth Árpád illetményét, amelyet az nem óhajt felvenni, fordítsák a legtehetségesebb végzős növendék év végi kitüntetésére.

Odry sok örömöt szerzett életében és életén túl is. Méltán nevezték el róla a nyugdíjas színészek otthonát, amely sok művésznek nyújt gondtalan, nyugodt öregséget. Művészeti és rendezési törekvései szellemében létesült 1959-ben az Odry Színpad, a Színművészeti Főiskolán.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédactuer-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó:

La pesante dignité de l'auteur dramatique

Le poids de la dignité, pièce de Dezső Keresztury, s'abstient de suivre la vogue de la démythisation, en évoquant le poète, l'homme d'état et chef de guerre Miklós Zrínyi, personnage proéminent de notre histoire du XVIIème siècle. Malgré certaines réservations concernant la dramaturgie de l'oeuvre, notre critique estime qu'il s'agit là d'un des sommets de la saison estivale, grâce aussi au metteur en scène Endre Marton qui a porté cette pièce sur la scène du Château de Gyula.

Anna Földes:

L'exemple de Gyula

La seconde création de la saison au Château de Gyula a été également une nouvelle pièce hongroise, *Daniel parmi les siens*, de la plume de Gyula Illyés. Le metteur en scène, Ferenc Sik, en même temps le nouvel animateur de cette entreprise, a en outre réalisé un spectacle de studio nocturne: cette fois-ci il s'agit de *La veille pendant la journée*, de Csaba Lászlóffy, auteur hongrois vivant en Roumanie. A propos de ces deux spectacles Anna Földes résume aussi la principale ambition de ce Théâtre au Château: celle de faire naître et de réaliser des pièces historiques à résonance contemporaine.

Tamás Tarján:

« Il était une fois un roi richissime . . . »

A Eger la saison estivale a vu la création du *Décaméron Hongrois* de Gáspár Heltai. L'histoire du théâtre ne connaît pas de représentations antérieures de l'oeuvre de cet auteur du XVIIème siecle, mais malheureusement cette « création » – ainsi le pense notre critique – ne s'est pas élevé à la hauteur de la cause. Tamás Tarján souligne surtout la résonance contradictoire du texte modernisé à outrance et du jeu qui a trop souvent frôlé le ton du vaudeville.

Gábor Bányai:

Pétrouchka ou le combat de la matière et du métteur en scène

Au Théâtre en Rond Károly Kazimir a de nouveau recherché l'inspiration du folklore. C'est dans le monde des contes populaires de diverses nations qu'il découvre la trace de Pétrouchka ou des personnages du même type. Son spectacle contribue á la recherche d'une expérience nouvelle de Théâtre en Rond.

Anna Pór:

Aristophane noster

Le jeune metteur en scène Márton Karinthy a enrichi à Pécs son spectacle: la comédie *Plutos* d'Aristophane d'autres textes de la plume de l'auteur classique. Sa tentative intéressante a abouti à un résultat convaincant: nous sommes introduits à un Aristophane qui paraît être notre contemporain.

István Csík:

Ou trouve-t-on le nouveau spectateur hongrois?

Le critique qui a assisté a quelques représentations estivales pour enfants du Théâtre de Marionnettes décrit la mission extraordinaire de ces tournées dans l'éducation théâtrale du jeune public hongrois.

István Gábor:

De Hervé à Margit Gáspár

Le critique, faisant le bilan de la saison passée du Théâtre de l'Opérette de Budapest, apprécie la double ambition de l'ensemble qui joue en altérnance des opérettes classiques et des nouvelles comédies musicales hongroises.

Júlia Baló:

Conversation avec les chefs du Théâtre de l'Opérette

Le directeur Dezső Malonyai et le metteur en scène en chef László Vámos soulignent dans cet interview le fait que le genre de la maison s'adresse à chaque génération. C'est pourquoi dans l'avenir ils vont émettre également des abonnements pour la jeunesse.

Eszter Révy:

Parmi les jeunes artistes

Notre reporter a visité quelques jeunes artistes des théâtres de la capitale pour leur poser la question: comment, à leur avis, leurs premières années au théâtre garantissent-elles leur épanouissement, leur évolution artistiques?

András Pályi:

Zoltán Nagy trébuche . . .

L'article fixe certains moments remarquables des interprétations d'un jeune acteur fort intéressant du théâtre de Szeged, Zoltán Nagy.

László Romhányi:

Autour de la Comédie d'Agria

La Comédie d'Agria, ce théâtre estival de la ville d'Eger, prépare sa deuxième saison. Son animateur révèle les ambitions artistiques de l'entreprise et introduit de près Gáspár Heltai, cet auteur hongrois du XVIIème siècle qui fournit le texte au spectacle de l'été 1976.

István Köpeczi Bócz:

La valeur de la mesure

Dans sa série traitant de l'art du masque au théâtre, le scénographe du Théâtre Madách puise maintenant ses exemples surtout dans le film *Le Pharaon* de Jerzy Kawalerowicz.

György Székely:

Sur l'art de l'estrade

Nous publions ici la seconde et dernière partie de cette étude théorique dont la première partie a paru dans notre numéro de septembre.

Zoltán Tölgyessy:

La situation de l'artiste de l'estrade dans la jurisdiction actuelle

Le juriste Zoltán Tölgyessy examine la situation de cette catégorie d'artistes sous l'aspect du droit hongrois et international et pose certains problèmes intéressants qui peuvent servir à sujet de discussion.

Ilona Csillag:

„Le progrès continuel de nos pièces de théâtre . . ."

Cette étude historique évoque le personnage et la carrière de Zsigmond Czakó, un auteur dramatique intéressant et plein de contradictions de l'ère des réformes en Hongrie, au XIXème siècle.

Teréz Mándi:

L'immortalité de l'acteur

A l'occasion du centenaire de la naissance d'Árpád Ódry, l'article rend hommage à cet acteur exceptionnel.

Ára: 12 Ft